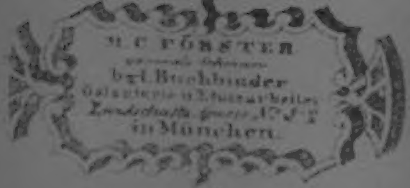
image
not
available


FÖRSTER
Buchbinder
in München



Kniewer Joh.

Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet

von

M. Fink, de la Motte Fouqué, Dr. Grosheim, Dr. Heinroth, Prof. Dr. Marx, Director Naue, G. Nauenburg, L. Rellstab, Ritter v. Seyfried, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, m. A. und

dem Redacteur

Dr. Gustav Schilling.

Erster Band.

A. bis Bq.

Stuttgart,
Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1835.

Gieb der Welt, auf die du wirkst,
die Richtung zum Guten, so wird der ruhige
Rhythmus der Zeit die Entwickelung bringen.

Schiller.

Vorbericht.

Veredlung alles Daseyns, Verschönerung des Lebens, ist das große und hohe Ziel alles Wissens und Könnens; alles, auch das mühevollste Streben, das darauf nicht hinausgeht, muß mehr oder weniger seicht und marklos erscheinen. Die Wissenschaften alle fast reifen denn wirklich auch, besonders in neuerer Zeit, dem mit immer erleuchteterem Bewußtseyn entgegen: der letzte noch keimende Halm einer früchteleeren Scholastik ist größtentheils verdorrt, die Philosophie, die früher einzig und allein nur in den luftigen Regionen des reinen Idealismus sich herumtrieb, erwächst seit einiger Zeit immer inniger mit der belebenden Anschauung der Natur und wird so zum ächten Lebensbaume menschlicher Erkenntniß; in den Naturwissenschaften gatten sich rationeller Empirismus und geistvolle Speculation immer trauter zusammen; die Geschichte entrückt sich den steifen langen Linien dürrer Stammbäume und wird mit zunehmender Treue der wahre geistige Spiegel aller Zeiten; die Theologie, so schroff sich auch jetzt noch die einzelnen Partheien in ihr gegenüber stehen und so vielfältig nur geist= und lebensleere Wortstreite den Gegenstand ihrer Forschung ausmachen, so wendet sie nach und nach doch, und ziemlich allerseits, ihren Blick, der früher einzig und allein nur hinauf gen Himmel gerichtet war, immer mehr zurück auf dessen erste Pflanzschule, das Leben; mit einem Worte, wohin der forschende Blick sich jetzt richtet, überall reift nutzbare Frucht am Baume der Erkenntniß; des

Wissens Harmonie ist gefunden, in energischer Einheit strebt es hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, zur Verherrlichung des Daseyns; — nur die Kunst, sie bleibt zurück, weiß diese ihr nicht minder zustehende hohe Richtung noch nicht zu vereinen mit freiester innerster Selbstständigkeit. Alle schöne Kunst muß ein Inneres zum Ausdruck bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung; auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentliche Wesen einer Kunst. Diese Lehre wird von Vielen zwar ausgesprochen, und es weicht immer mehr vor ihr zurück die Ansicht, nach welcher die Kunst nur als eine Dienerin der Lust, ein gefälliges Mittel zur freud-geselligen Unterhaltung erscheint; allein man ergründet ihn nicht weiter den tiefen Geist, der ihr den höheren Adel verleiht, sie erst zu dem erhebt, was sie — sie stelle nun ihre Gebilde dar in Formen oder Farben, Gebehrden oder Tönen — seyn soll, nämlich zur wahrhaften Dichtung; im Gegentheil ist man meistens schon zufrieden mit dem bloßen Spiel schöner Aeußerlichkeit, wenn nur der leibliche Sinn des Hörers oder Schauers dabei angenehm gereizt und geschmeichelt wird, ob Geist und Seele auch, über der formellen Aeußerlichkeit hinaus, in lebendigsten Anspruch genommen werden durch die eben dargestellte Idee, kümmert wenig. Und das ist es doch, wodurch der volle Zauber der Kunst alles Schaffen und Wirken mit deutlichem Bewußtseyn durchdringen, wodurch sie, die Kunst allein, mit der ihr inwohnenden vollen Kraft das Leben der Menschheit verschönen kann! — Von der Musik dürfen wir das nicht weniger, ja eigentlich noch mehr als von allen übrigen schönen Künsten sagen. „Schlendrian", sagt Drieberg treffend in seiner pract. Musik der Griechen, „ist der Neueren Musagetes"; wenige Ausnahmen ungerechnet erscheint die Instrumentalmusik z. B., wie sie uns jetzt geboten wird, meistens nur als ein bloßes Spiel mit schönen Tonformen, in welches, zufällig oder ungesucht, nur so viel Characteristisches sich etwa eindrängt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Ohne irgend eine lichtere Begeisterung von

ergreifenden Ideen reihen die Componisten, wenn sie ein Tonstück ans Licht fördern wollen, die Töne an einander, die ihrem äußeren Sinne unbestimmt schmeicheln, ordnen die Structur des sogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nennen es dann Sinfonie, Sonate, Concert rc. rc. Ob dabei Folge und Abtheilung der einzelnen Tonsätze höherem Gesetze entsprechen oder nicht, das kümmert nicht: eine Unsumme von eitler technischer Fertigkeit, schulgerechte aber steife Combination der Accorde nach alten herkömmlichen Regeln einer längst verjährten Practik, oder wohl gar eine mit Tönen verzeichnende Malerei äußerer reeller Gegenstände, — das sind meistens nur die Aufgaben, die die Componisten, Verstand beschäftigend, glauben lösen zu müssen, während die reine Musik doch, im Gegensatze zu allen diesen üblichen Formen, stets eigentlich erscheinen soll als wahrhafte Kunst der Seele, denn Töne sind unwillkührliche Zeichen des psychischen Ausdrucks und werden angewendet nur allein zur Offenbarung innerer Regungen; unmittelbares Naturgesetz nennt Herder die Sprache der Empfindung, die in den Modificationen des Tones liegt; aus dem Herzen kommt der Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein electrischer Funken, durch eine unsichtbare Kette die gleiche Empfindung fort in die fremde Brust, und nur diese göttliche Bestimmung des Tones faßt die wahre Musik auf als ihr höchstes Grundgesetz: — ob die Stimme des innersten Lebens dabei zugleich hervortritt mit entfernt umschreibendem Worte, ob beseelender Athem dahinströmt durch das melodische Rohr, oder ob von zarter Empfindung berührt die harmonische Saite erbebt, das gilt im Ganzen eigentlich gleich viel, denn überall soll ja der innigste Naturausdruck nur idealisirt erscheinen zu characteristisch schöner Tonkunst, d. h. zur poetischen Sprache des Gefühls. Die Ursache, warum dies bis jetzt nur in so sehr vereinzelten Fällen geschah, liegt hauptsächlich wohl darin, daß der künstlerischen Ausbildung meistens noch die allbelebende harmonische Einheit mangelt, und daß auch, auf der einen Seite, die Kunstlehren, welche die musikalische Literatur uns

darbietet, nicht, wie jede andere wahre Wissenschaft, Ideen ins Leben fördern, die mehr oder minder eine bestimmte Richtung haben auf die weitere Entwickelung und Fortbildung der Menschen selbst, was aber nur geschehen kann, wenn sie, als ein organisch vollendetes Ganze, alle ihre einzelnen Theile gleichmäßig beschauen und würdigen, und nicht einseitig auf einen bestimmten, und dies trifft gewöhnlich den rein practischen oder technisch-mechanischen, Theil sich beschränken, vielmehr die, zwar verschieden zu betrachtenden, aber doch nur als Zweige eines Stammes aufzufassenden, einzelnen Gegenstände in steter Wechselwirkung und allseitigster Berücksichtigung abhandeln. Natürlich muß dabei ausgegangen werden vom Leben selbst, der Quelle aller Kunst, auf die sie auch wieder zurückwirkt. Die ewige Wahrheit, daß die höchsten Ideale, könnten sie in der Theorie auch noch so anschaulich hingestellt werden, in der practischen Ausführung nimmer zu erringen sind, hätte von der Aufstellung einer solchen bezeichneten allumfassenden Kunstlehre um so weniger abhalten dürfen, als die musikalische Gesammtcultur sicher doch noch weit entfernt steht von einem schönen erreichbaren Ziele. Hievon überzeugt nun und überhaupt mit diesen Ansichten von der Kunst im Allgemeinen und der musikalischen ins Besondere, ihrer Wissenschaft und Ausübung, faßte ich die, auch formell in Berücksichtigung der jeweiligen Zeit- und anderer Umstände erwachte, anerkennungswerthe Idee des Verlegers auf, ein Universal-Lexicon der Tonkunst oder eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften ins Leben zu rufen: ein Werk, das, neben den Biographien aller für den Musiker merkwürdiger Personen, auch die Erklärung und Erläuterung aller anderen, der Musik in irgend einer Weise nur zugehörigen, Gegenstände und Sachen enthalten sollte. Mit welchen unermeßlichen Schwierigkeiten die Realisirung dieses großen Gedankens verbunden seyn mußte, leuchtet Jedem ein. Nirgend wäre wohl weniger der Ort, mit einem Uebermaaß von Bescheidenheit von sich zu reden, als hier, und ich gestehe, obschon nicht Musiker

von gestern, obschon in dem unbegrenzt weiten Gebiete der Tonkunst ziemlich so gestellt, daß ich es in allen seinen Theilen und Bereichen leicht und klar überschaulich vor mir liegen habe, so erschien mir die gestellte Aufgabe dennoch alsbald als eine solche, zu deren Lösung mehr denn eines Menschen Kraft gehört; und ich erkenne daher hier dankbar an die reiche Unterstützung, welche mir von Seiten der, auf dem Titel theilweis genannten, Herren Mitarbeiter, auf die an sie ergangene Einladung, willig geboten und auch zu Theil wurde. Schwierigkeiten jedoch, die in der Sache selbst begründet liegen, waren auch damit noch nicht gehoben.

Was zunächst die Biographien betrifft, so boten mir z. B. die Werke von Walther, Laborde, Gerber, Reichardt, Baini, Burney, Hoffmann, Forkel, Müller u. A., und dann noch die große Schaar von Zeitschriften und Journalen, unter denen besonders wohl die Leipziger musikal. Zeitung namhaft gemacht zu werden verdient, eine reiche Quelle dar, aus der ich schöpfen konnte; allein der höchste Zeitpunct, bis zu welchen sie heraufgehen, ist, die letzteren abgerechnet, 1800, und welches Heer von wirklich verdienstvollen Künstlern und Kunstgelehrten hat die Zeit nach 1800 schon wieder aufzuweisen gehabt? — Ueberdem sind fast alle jene Werke nichts als critiklose Nomenclaturen von den Personen und Werken der Componisten und Schriftsteller, untermischt mit einigen, meistens noch sehr unrichtigen, Erzählungen von Lebensbegebenheiten ꝛc. Dergleichen aber genügte für den Zweck vorliegenden Werkes nicht: neben dem eigentlich Historischen der Person mußten die Biographien auch eine kurze Beurtheilung der einzelnen Werke wie des ganzen Künstlercharacters ihres Verfassers enthalten, wenn sie anders, in Hinsicht auf das oben besprochene Wesen der Kunst, für den practischen Künstler wirklichen Werth haben sollen. Die reine Unmöglichkeit nun aber, alle Werke eines Componisten oder Schriftstellers einzeln so genau zu kennen, um ein gereiftes Urtheil darüber fällen zu können, hat, gepaart mit der Präcision, Genauigkeit und Bestimmtheit, welche überhaupt der Abfassung dieses

ganzen Werks zur ersten Bedingung gesetzt wurden, die Veranlassung gegeben, nur da einzelne Werke als besonders merkenswerth und gelungen namhaft anzuführen, wo wirklich eine verständige Anschauung zu einem solchen Urtheil berechtigte, im Uebrigen aber sich nur allgemein zu halten oder die Quellen und Umstände anzugeben, aus, unter und nach welchen man urtheilte; eben so sich da auch alles Raisonnements und aller Angabe lieber ganz zu enthalten, wo kein bestimmter und zuverlässiger Grund dafür vorhanden war. Deshalb kann es auch nicht auffallen, vielleicht manchen Kunstgenossen hier zu vermissen, der es nicht weniger als viele andere, wirklich angeführte, werth gewesen wäre, hier unter der Reihe der Würdigsten und Beachtungswerthesten, denen nur allein unsere Aufmerksamkeit geschenkt seyn konnte und sollte, aufgezählt zu werden. Denn erstens, eine genaue Grenzlinie zwischen mehr oder minderen Werth, zwischen Würdig oder Unwürdig, zu ziehen, läßt sich bei der Unzahl von Competenten gar nicht ermitteln; ferner entrückt das Nomadenleben mancher Künstler sie von selbst schon aller genaueren Kenntniß sowohl ihrer Person als ihrer Leistungen, und endlich hält es auch bei den Bekanntesten oft nicht wenig schwer, ausführliche und getreue Nachrichten über sie einzuziehen. Diese bittere Erfahrung, deren Grund ich hier nicht näher untersuchen will, machte schon der fleißige Walther und Gerber, und auch ich vermochte nicht, selbst durch die ausgebreitetste Correspondenz, welche ich in fast ganz Europa anknüfte, mich ihr zu überheben. So hoffe ich denn, daß einem jeden Mangel, der in diesem Theile des Werks wahrgenommen werden sollte, die Nachsicht zu Theil wird, auf welche er in Berücksichtigung der vorhandenen Umstände Anspruch machen darf, und fordere hiemit Jeden, der im Stande ist, durch genauere Orts- und Personenkenntniß vorkommende Irrthümer zu berichtigen und Lücken zu ersetzen, angelegentlichst auf, mir seine Mittheilungen zu einer derartigen Benützung in einem unfehlbar dem Werke zuzugebenden Nachtrage, schon um der guten Sache willen, gefälligst zukommen zu lassen. Der

Zeitabschnitt, bis zu welchem die historischen Angaben reichen, ist immer die neueste Gegenwart; wo von dieser die Rede ist, ohne daß sie durch Jahr und Tag näher bezeichnet wäre, darf immer das Erscheinungsjahr eines jeden Bandes als mit ihr übereinstimmend angenommen werden. —

Der sächliche Theil dieses Werks, der neben seinem eigentlichen Zwecke, encyclopädisch über Alles in der Musik zu unterrichten, zugleich als ein Grundzug entweder einer ausführlichen allumfassenden Theorie der Tonkunst oder der mancherlei verschiedenen größeren Kunstlehren angesehen werden darf, ist, so weit er wenigstens mich als Mitarbeiter und Redacteur angeht, die Ausbeute einer Herz und Sinn belebenden lang- und vieljährigen Wanderung durch das weite, unermeßlich weite Reich der Töne. Bei den Ansichten und Erfahrungen, welche ich, wie vorhin bemerkt, in der Kunst gemacht habe, ließ ich mir dessen möglichst viel- und allseitigste Bearbeitung besonders angelegen seyn: theoretisch und praktisch, so wie aber auch historisch und ästhetisch. Ich glaube nämlich unsere heilige Kunst, die die stumm beredte und allgemein verständliche ätherische Sprache des Herzens und des Geistes seyn soll, nicht wie vielleicht viele Andere blos mit dem Meßstab des trockenen, regelsteifen Generalbasses oder dessen, was man gewöhnlich unter der Theorie der Tonsetzkunst versteht, erforschen zu müssen, sondern in und nach dem Bewußtseyn der durch sie in mir, in dem Innersten meiner Seele aufgewachten Regungen, ausgehend dabei, wie schon gesagt, vom Leben selbst, von der Quelle, aus welcher die Töne hervorgehen und allmächtig wirkend wieder in sie wie in einen ewigen unergründlichen Born zurückströmen sollen. Lasse ich auch, wenn ich ein musikalisches Kunstwerk beschaue, so wie bei den Werken der Bildhauerei, keine, auch unbedeutende Abweichung in den sogenannt grammatikalischen Proportionen unermittelt, so geschieht das doch nur stets in dem rücksichtslosen Hinblicke auf jenes eigentliche, nimmer einzig nur im Regelwerk befangene, Urwesen der musikalischen Kunst selbst.

So weit die gewöhnliche Grammatik den Weg bahnt zur höher wissenschaftlichen Aesthetik, so lange und in so weit halte ich sie für die Kunst unentbehrlich; jedes derartigen weiteren Ziels sich enthaltend aber, in sich selbst abgeschlossen, scheint sie mir völlig nutzlos für den hohen Beruf der eigentlichen Musik, und sind in ihr auch die einzeln Lehrsätze noch so spitzfindig, mit noch so viel Scharfsinn und Consequenz der Gedanken durchgeführt worden. Solchen Bestrebungen besonders dienlich hätte man ja auch die Werke eines Aristoteles, Aristoxen, Boethius, Plato, Athenäus, Guido und noch vieler anderer alter musikalischer Schriftsteller so hundertfältig ausgeschrieben, daß jedes neue Unternehmen der Art als völlig überflüssig erscheinen müßte. Um nun jene meine Absicht, bei der großen Mannigfaltigkeit des Stoffes, auch in einer gewissen Einheit und Selbstständigkeit zu erreichen, theilte ich das Ganze, so viel es sich thun ließ, nach Theorie und Geschichte, nach Wesen und Form, in die sich ergebenden verschiedenen Fächer, und suchte, wo möglich, für ein jedes derselben einen — wenn ich mich so ausdrücken darf — Hauptbearbeiter zu gewinnen; so ist z. B. der Herr Professor Dr. Marx in Berlin der Verfasser der dem Contrapunkte vorzugsweise angehörenden Artikel; Herr Professor Weber in Göttingen der Verfasser der Akustik; Herr M. Fink in Leipzig hauptsächlich der einzelnen historischen Theile; Herr Nauenburg in Halle derjenigen Artikel besonders, welche in die Kunst des Gesanges eingreifen ꝛc.; ich selbst behielt für mich ausschließlich die hebräische Musik und, um mit der ersten Tendenz und dem, nach Maßgabe meiner Ansicht von der Kunst, bestimmten Hauptcharakter dieses Theils des ganzen Werks in keine Collision zu gerathen, die Aesthetik. Bei solcher, meines Erachtens sorgfältigen, Vertheilung des zu bearbeitenden Stoffes kann es denn nicht auffallen, daß ein und derselbe Artikel, je nach der Verschiedenheit der Weise und des Standpunktes, von welchem aus sein Gegenstand aufgefaßt werden mußte, oft 2, 3, ja noch mehr Verfasser hat. Die Gründlichkeit, besonders aber die Einheit des Gan-

zen machte das nothwendig. Uebrigens blieb keine Schule dabei unberücksichtigt; alle Parthei als solche verschmähend suchte ich überall nach Kräften auf eine genaue Würdigung der Ansichten der verschiedenen Kunsttheoretiker hinzuwirken. Ein enges Vertrautseyn mit den Werken von Türk, Andre, Albrechtsberger, Forkel, Weber, Koch, Rameau, Rousseau, Kiesewetter, Thibaut, Dalberg, Drieberg, Logier, Koch, Kirnberger, Kretschmar, Jean Paul, Schubart, Bouterweck, Heidenreich, Marpurg, Rochlitz, Heinse, Martini, Tartini, Reichardt ꝛc. ꝛc. unterstützte mich dabei; wie weit ich jedoch meine Absicht hierin erreichte, muß ich dem Urtheile anderer Sachverständiger überlassen; daß in einem Universallexicon, in einer Encyclopädie der gesammten Wissenschaften einer bestimmten Kunst nicht einer einseitigen Apologetik gehuldigt werden, nicht die Stimme der Partheien die vorherrschende seyn konnte, und seyn darf, ist meine feste Ueberzeugung, in der mich auch der schon erfahrne heftige Widerspruch selbst einiger meiner achtungswerthesten Herren Mitarbeiter nicht wankend machen konnte, die als strenge Beethovnianer, Mozartianer, Bachianer, bald als antiquitäts-, bald als novitätssüchtige, oder bald als deutschthümelnde, bald als franzisirende, bald wieder als italienisirende Musiker da, wo es z. B. die Aufstellung von Musterwerken galt, nur Compositionen ihrer Zeit-Heroen, Style, Schulen oder vaterländischen Meister angeführt wissen wollten. Nicht weniger thöricht und unverantwortlich blind partheiisch, als es seyn würde, auf Kosten der alten Kunst nur die neuere allgemeinhin als die bessere und vollkommnere obenan zu stellen, wäre es auch, auf Kosten dieser nur Werke jener hochzupreisen. Bach, Beethoven und Mozart waren Meister, Tonhelden, wie keinen unsere Zeit besitzt; sollte deshalb aber unter den Lebenden kein Componist, kein Virtuos seyn, der, auch nicht in einzelnen Stücken, Nachahmung verdiente? — So denke, wer da will und mag, ich nicht, der ich gleichwohl die Kunst heut zu Tage mehr auf dem Irr- und Rück-, als auf dem geraden Ziel- und Vorwege erblicke, aber offenen Sinnes gewandelt bin an der Quelle des Schönen. Mit solchen

Augen, mit solcher reinen Unbefangenheit und vorurtheilsfreien Ergebenheit der Kunst im Allgemeinen möchte ich denn auch von jedem Leser das betrachtet wissen, was dieses Werk enthält. — „Die Welt der Tonkunst soll," so lag es in der ersten Anlage und dem Plane desselben, auch in der Absicht des Verlegers, „darin in allen ihren einzelnen Bestandtheilen zergliedert und in ein Ganzes doch wieder vereinigt werden, so daß es ein unentbehrliches Hülfsmittel seyn wird für Alle, eigentliche Gelehrte, Künstler und Musiker sowohl, als Dilettanten und Instrumentenmacher aller Art, denen neben der practischen Ausübung der Kunst auch die positive Wissenschaft der Musik nicht gleichgültig ist; es soll ein sicherer Leitfaden seyn, sich über Alles und Alles zu belehren, was in der Musik-Kunst vorkommt, seine Kenntnisse und seinen Geschmack zu bilden und sich vor schiefen Richtungen und falschen Urtheilen zu bewahren." Mühe und Sorgfalt, das Werk diesem hohen Zwecke entsprechen zu machen und anzupassen, habe ich nicht gescheut. An Vollständigkeit wenigstens — dies darf ich mir wohl dreist gestehen — übertrifft es alle Werke der Art, in welcher Wissenschaft oder Kunst und in welchen Landen auch dieselben erschienen seyn mögen. Nur Seltenes, höchst Seltenes oder wohl gar ganz Alltägliches und der Tonkunst nicht als solcher allein Angehöriges möchte es seyn, wornach man vergebens darin suchen würde; als erstes seiner Art steht es da, überall und hinlänglich belehrend.

Einem uralten Herkommen nach empfehlen sich alle Bestrebungen in dem Gebiete der Kunst gern dem Schutze einer heilbringenden Schwester; dem Universallexicon der Tonkunst bleibt keine andere Wahl, als die Nachsicht anzusprechen, die der große Gegenstand von der Billigkeit fordert.

Stuttgart im Februar 1835.

Dr. Gustav Schilling.


38.
Joh. August
geb. 17.....
gest. ......
17.
Joh. Christoph
Joh.

In unserer Notation

a.)

vous ja n'en par - ti - rai

A. Kretzschmer.

b.) Dis.

je n'en par ti - rai.

Ten.

Con.

c.)

et moi et vous chime raten - dex Mo -

ma - ro - te bec a bec et moi et

a.)

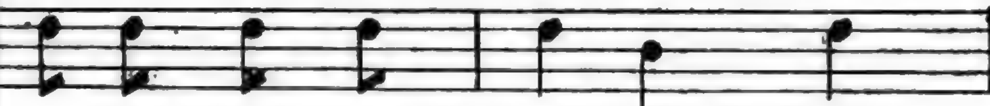
Das 2te mal
rückwärts gespielt.

Wosnak.

b)

B

Ges



nó quie-ro embar - car me, pues

Caste



Viol



es muy cier - to - - - - -

puer - to (*

Anmerkungen.

*) zu Ende.

A.

Vor Aristoxen, dem ersten musikalischen Schriftsteller, welcher 340 Jahre vor Christus lebte, bis zu dem Benediktiner Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert, wurden die Töne der Musik durch die Buchstaben des Alphabets bezeichnet, so daß der tiefste, oder erste Ton „A" genannt wurde. Guido erweiterte das Tonsystem, fügte auch in der Tiefe noch einen Ton hinzu; das A hörte auf, Basis zu seyn, an seine Stelle trat später dann C, und die noch jetzt gebräuchliche Benennung der sieben Haupttöne, nach welcher A die sechste diatonische Stufe der modernen Musik oder die 10te Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter unsers Tonsystems bildet, ward begründet. (Vergl. d. Art. Alphabet und Gesch. d. Musik.) Der Vokal A ist besonders geschickt, das Stimmorgan zu bilden, da sich der Mund durch ihn, ohne Ründen, Zurückziehen u. s. w. öffnet, wie dies bei den übrigen Vokalen der Fall ist; man klagt daher mit Recht über die Solmisation mit den deutschen Buchstaben der Tonleiter, die das A nur zweimal, hingegen den Vokal E, der weniger zur Stimmbildung geeignet ist, fünfmal in sich faßt; wie denn selbst das fremde „ut (do) re mi fa sol la si," wenn gleich mehrere Vokale in demselben enthalten sind, wenig dazu taugen möchte. Ueberhaupt aber ist das Aussprechen eines Buchstaben oder Wortes auf jedem Tonklange, besonders in Passagen, zu sehr Rede, um Gesangsbildung seyn zu können. Es giebt Sänger, die den Vokal A sogar in O verwandeln, und wieder andere, denen das Athemholen vor demselben besonders eigen ist, wodurch die jedesmalige Dichtung sehr gefährdet wird; daneben ist es unangenehm, statt Ader: „Oder," statt Vater: „Vooter," wie auch: „Hals" statt Als, und „Halle" statt Alle zu hören, und was durch solche Unachtsamkeit noch weiter entstehen kann. Höheres Mißfallen erregt jedoch der Vokal A, wenn ihm die Sylbe men folgt, und unsere Kirchencomponisten das „Amen," den Schluß der geistlichen Messe, zur Fuge machen. Dies unaufhörliche Anfangen mit „A," dies in mancherlei Gestalten sich bildende Spiel des doppelten Contrapunktes, wie auch das nur zu oft auf einem langen Tonfuß fallende „men" wollen keinesweges die, durch den eben geendeten Gottesdienst, in uns erweckten heiligen Gefühle nähren und stärken, im Gegentheil sie verwischen wieder. S. den Art. Stimmbildung, und auch Angeben den Ton. G.

Der Ton A kann, mathematisch berechnet, in der Durtonleiter von C eigentlich nicht in seiner völligen Reinheit ausgeübt werden; als große Sexte des Grundtones C nämlich sollte er dann eigentlich in dem Verhältnisse $^3/_5$ gebraucht werden, d. h. die Länge der Saite A sollte genau gegen die von C in dem Verhältnisse von $^3/_5$ von 1 stehen (s. den Art. Verhältniß), allein in diesem Falle würde der Ton A zu dem Tone D eine Quinte ausmachen, die um das syntonische Komma $^{80}/_{81}$ zu tief ist (man vergl. nur alle mit dem Art. Verhältniß in Verbindung stehenden Art.),

und unser Ohr kann einen solchen Mangel oder Ueberschuß um ein ganzes Komma, zumal bei einem Intervalle wie die Quinte, dessen Verhältniß der Unität so nahe ist, durchaus nicht ohne empfindliche Beleidigung ertragen. Deshalb muß denn der Ton A, nach Maaßgabe der Addition und Subtraction der Verhältnisse, um das geringe Verhältniß von $^{160}/_{161}$ höher genommen, und als Sexte zu C in dem Verhältniß $^{96}/_{161}$ ausgeübt werden, wodurch der Vortheil gewonnen wird, daß A als Quinte zu D in dem Verhältniß von $^{108}/_{161}$ erscheint, in welchem ihm nur noch das geringe Verhältniß von $^{161}/_{162}$ mangelt, um völlig reine Quinte zu seyn (s. den Art. Temperatur). Diesen kleinen Unterschied wahrzunehmen ist unser Ohr kaum fähig; es hält die Quinte D — A und die Sexte C — A für völlig rein, obschon dieser etwas zu viel zugetheilt ist, und jener etwas mangelt.

D. Red.

a, ital. Präp. auf, bei, nach, in, zu, gegen, mit, über, bis in, bis zu. Mit den Artikeln il, l', lo und la zusammen gesetzt, bildet diese Präposition den ital. Dativ; von il heißt der Dat. Sing. al, Plur. ai oder a'; von l' heißt er im Sing. all', im Plur. agli; von lo heißt er im Sing. allo, im Plur. gleichfalls agli; von la heißt er im Sing. alla, im Plur. alle Diese Präposition kommt in der Kunstsprache in vielen Zusammensetzungen vor, z. B. a tempo, a piacere u. s. w. (s. d. Art.) H.

Aaron, Abt des Schottenklosters St. Martini und St. Pantaleon zu Cöln, lebte in der Mitte des 11ten, nach Andern des 15ten Jahrhunderts, und stand in dem Rufe großer Heiligkeit. Um die Musik muß er sich, wenigstens so weit sich seine Wirksamkeit erstrecken konnte, kein sehr unbedeutendes Verdienst erworben haben, da sich in der dortigen Bibliothek zu St. Martini noch ein kleiner Tractat im Manuscript von ihm vorfindet: de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi (vergl. Oliv. Legipontii dissert, philolog. pag. 312.), und er auch der erste war, welcher den vom Pabst Leo IX. erhaltenen sogenannten Gregorianischen Nachtgesang (s. dies. Art.) aus Italien nach Deutschland brachte und in seinem Kloster einführte. 23.

Aaron, Pietro, geb. zu Florenz im letzten Viertel des 15ten Jahrhunderts von geringen Aeltern, wurde Mönch des Ordens von Jerusalem, oder des sogenannten Kreuzträger-Ordens, beschäftigte sich mit der damals erst in Italien mit dem Flor der Wissenschaften eigentlich auflebenden contrapunktischen Tonkunst so glücklich, daß ihm seine musikalische Thätigkeit die Zuneigung des kunstliebenden Papstes Leo's X. erwarb, welcher ihn in die römische Kapelle aufnahm und bis an sein Ende begünstigte. Aaron hatte gegen 1516 eine Musikschule errichtet, die bald in Aufnahme kam und nicht wenige Schüler zählte. Endlich wurde er Canonicus zu Rimini. Am wichtigsten ist er uns seiner musikalisch-theoretischen Schriften wegen; es sind folgende: Compendiolo di molti dubbj Segueti, e Sentenze intorno al Conto fermo e figurato da molti eccellenti e consumati Musici dichiarate, raccolte dall' eccellente e scienziato Autore F. Pietro Aaron etc. Milano per Gio. Antonio da Castilione. Ohne Jahrzahl, in 8. Bekannter und gewöhnlich unter folgendem Titel angeführt ist das Werk in der lateinischen Uebersetzung eines Freundes Flaminio, der dem Meister nicht nur beim Unterricht in seiner Musikschule treffliche Dienste leistete, sondern auch die Oeffentlichkeit eines Streites verhindert haben soll, der zwischen Aaron und Franchinus Gaforius auszubrechen drohete. Franch. Gafor hatte nämlich

in ein ihm überbrachtes Exemplar des genannten Buches mehrere Fehler angezeichnet, welches Unterfangen unsern Autor dergestalt erhitzte, daß er öffentlich gegen den Berichtiger auftreten wollte. Flaminio ermittelte den Zwist dadurch, daß beide Theile es sich gefallen ließen, die streitigen Punkte für Druckfehler zu erklären. Der Titel der Uebersetzung lautet: **Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino, — interprete Jo. Ant. Flaminio, Foro-Corneliensi. Bononiae. 1516 (8). 2) Trattato della natura e cognizione di tutti gli Turni di canto figurato non da alteni più scritti. Vinegia.** 1525 in Fol. — Laborde gibt schon vom Jahre 1527 eine neue Auflage an. Das Werkchen enthält nach Forkel 26 Cap. auf 23 Seiten. **3) Toscanello della Musica**, erlebte vier Auflagen 1523, 1525, 1529 und vermehrt 1539, welche sämmtlich sehr selten sind. Die fünfte Auflage erschien in Venedig 1562 in Fol. unter dem Titel: **Toscannello Opera dell' eccellentiss. Musico M. Pietro Aaron, Florentino, dell' ordine Hierosalimitano et Canonico di Rimini. Nella quale dopo le laudi, la origine, la difinatione et la divisione della Musica; con effatissimo et agevolissimo trattato s'insegna tutto quello, che alla pratica del contare, et del comporre canti in Musica, et a divenire perfetto Musico, è neccessario.** — Das Werk zerfällt in zwei Theile, deren erster eine Lobrede der Musik, ein Verzeichniß ihrer Erfinder und Erklärungen musikalischer Kunstwörter und musikalischer Zeichen enthält; der andere Theil beschreibt die griechischen Klanggeschlechte und erweitert die Regeln des Contrapunkts (oder der Harmonielehre), dessen Hauptregeln nicht mehr als 8 angegeben wurden, bis auf zehn. Ueber diese Erweiterung wäre jedoch noch eine genauere Untersuchung anzustellen, wenn mit Zuverlässigkeit behauptet werden sollte, ob sie wirklich eingreifende und wesentliche Vermehrung grammatischer Kunstregeln enthielten, oder ob die Zahlvermehrung der tromanischen Gesetze nur einer mönchischen Spitzfindigkeit zuzuschreiben sey, welche die Kunstgebote wenigstens der Zahl nach den mosaischen Grundgeboten gern gleich gestellt sehe. Den Beschluß des Werkes macht eine kurze Erklärung der arithmetischen, geometrischen und harmonischen Verhältnisse hinsichtlich der Abtheilung des Monochorals nach Guido's von Arezzo Grundsätzen. — Die Italiener schätzten diesen ihren Landsmann überaus hoch und stellten ihn unter die vorzüglichsten Theoretiker der Zeit, unter die ersten, welche die einflußreichen Lehren der Niederländer, die schon längst in Italien als die tüchtigsten Praktiker und Theoretiker geblüht hatten, begriffen hatten. Es waren nämlich schon seit 1470 in Italien Lehrstühle der Musik errichtet und mit Niederländern besetzt worden, denen Italien erwiesen die neuern Kenntnisse im Fache der Tonkunst verdankt. In Neapel hatten um 1470 bereits Joh. Tinctoris, Guil. Guarnerii und Bern. Hycuert Musikunterricht ertheilt, vom König angestellt. Diesem Institute folgten bald mehrere, von den Fürsten des Landes eingerichtet, deren hauptsächliche Ehre es war, Förderer der Künste und Wissenschaften zu seyn. Eingeborne, die sich von jetzt an in der Tonkunst hervorzuthun befähigt zeigten, wurden doppelt beachtet. So genaß denn auch Aaron die Ehre, daß sein Bild in der Gallerie zu Toskana unter die berühmten Musiker gestellt wurde. Hawkins hat im zweiten Theil seiner Geschichte der Musik S. 344 eine Kopie des Holzschnittes geliefert, der dem Werke **Aaron's il Toscanello** vorgedruckt worden war. Es stellt den Meister im Lehrstuhle unter seinen Schülern sitzend dar.

G. W. Fink.

Abaco, **Evaristo Felice dall'**, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts rühmlichst bekannnter Violin-Virtuos und auch Componist; war zu Verona geb., im Jahre 1726 Concertmeister an dem Hofe Maximilian

Emanuels, und zuletzt um's Jahr 1738 Churfürstl. Baier'scher Rath, als welcher er auch in einem der nächsten Jahre gestorben zu seyn scheint. Für uns ist er nur noch bekannt geblieben durch: XII Sonat. a Viol. e Basso. op. 1. — X Concerti à 4 für die Kirche. — XII Sonat. à 2 Viol. Vilcll. e B. cont. op. 3. für Kirche und Cammer. — Son. à Viol. solo e B. cont. op. 4. — und VI Concerti à 4 Viol. Alt. Tag. o Violcll. e B. Cont. op. 5, welche sämmtlich zu Amsterdam im Druck erschienen, und, nach ihrem reingehaltenen Style zu schließen, in damaliger Zeit wahrscheinlich sehr hoch geschätzt worden sind. Ueber die Instrumentation derselben muß man freilich staunen. 41.

Abaco, Freiherr von, war ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sehr bekannter und allgemein berühmter Violoncellist, geb. zu Verona. Nach den Manuscripten zu urtheilen, welche sich hie und da noch von ihm vorfinden, hat er mehrere gute und zu seiner Zeit gewiß brauchbare Sachen für sein Instrument geschrieben; im Drucke aber ist unsers Wissens nichts davon erschienen. 41.

A battuta, nach dem Taktschlag, nach dem Zeitmaaß, wird in einem Recitativ gesetzt, wenn der Sänger nicht mehr seiner Willkühr oder nur dem Wort-Accent folgen, sondern, hauptsächlich bei lyrischen Stellen, dem Takte gemäß singen muß. Jetzt wird häufiger dafür a tempo oder arioso gesetzt, welches letztere der bezeichnendste Ausdruck dafür zu seyn scheint. A.

Abassamento di mano, das Sinkenlassen der Hand beim Taktschlagen, abassamento di voce, das Sinkenlassen der Stimme; entgegengesetzt dem alzamento, Erhebung. Beim Uebereinandergehen der Hände beim Clavierspiel drückt abbassamento auch aus, daß die Hand, zu der es gesetzt ist, unter die andere gehen soll. A.

Abbatini, Antonio Maria, ein zu Tiferno um's J. 1605 geborner römischer Componist, der sich dort, zu Rom, einen ausgezeichneten Ruf und großes Ansehen erworben haben muß. Schon nach der Herausgabe seiner ersten Motetten, im J. 1638, ward er Musikdirektor an St. Giovanni, dann im Laterano, darauf zu St. Lorenzo in Damaso bei den Jesuiten, und endlich 1649 an Sta. Maria Maggiore, wo er wahrscheinlich gegen das J. 1680 gestorben ist. Außer jenen genannten Motetten sollen auch noch mehrere andere Werke von ihm erschienen seyn, in denen er seine tiefen musikalischen Kenntnisse wie seinen ästhetischen Sinn beurkundet habe; so führt Kircher in seiner Musurgie pag. 613 einen 7 Takte langen sechsstimmigen Satz von seiner Arbeit an, als Muster der Klage und des Schmerzes. Wir gestehen übrigens, daß nichts weiter davon uns zu Gesichte kam. 39.

Abbé l'aîné, Philippe, Pierre de Saint Sevin genannt, und dessen Bruder A. cadet, ebenfals Pierre de St. Sevin genannt, zwei ausgezeichnete Violonecellspieler bei der damaligen großen Oper zu Paris, welche beide vorher Musikmeister an der Pfarrkirche zu Aachen gewesen waren, zu dieser Zeit aber ihre Stellen niedergelegt und als Virtuosen hier ihr Glück versucht hatten. Philipp wurde schon 1727, Peter aber erst 1730 daselbst angestellt; doch übertraf dieser letztere noch den erstern in seiner Kunst, er soll einen solchen schönen gesangreichen Ton seinem Instrumente zu entlocken gewußt haben, daß wohl ihm am meisten die Schuld der Abnahme und des Verfalls der Violo da Gamba zuzuschreiben ist. „Wenn uns Abbe Peter in den Conzerten spielte," lautete ein Bericht aus jener Zeit,

„so war das Publikum schon zufrieden und entschuldigte alles andere, und wenn, heißt es an einem andern Orte, ein Vergleich mit neueren Virtuosen auf diesem Instrument statt finden darf, so möchte wohl nur Romberg und Bohrer ihm an die Seite zu setzen seyn." Wie bemerkt, entsagten sie gleich nach ihrem Abgange von Aachen nach Paris dem geistlichen Stande, doch behielten sie den Namen Abbé für ihr ganzes Leben bei, erbten ihn sogar auf ihre Nachkommen fort. So war auch der seiner Zeit sehr berühmte Violinspieler und Componist für sein Instrument Abbé fils, Joseph Barnabé S. Sevin genannt, ein Sohn des Philipp A.; derselbe wurde geb. zu Aachen am 11ten Juni 1727, und folgte 1731 mit seiner Mutter seinem Vater nach Paris. Den ersten Unterricht in der Musik und namentlich im Violinspiel erhielt er von seinem Vater, und zwar mit solch' glänzendem Erfolge, daß er 1739 schon, im 11. Jahre seines Lebens, sich nicht allein um ein im Orchester der französischen Comödie erledigte Violinistenstelle bewerben durfte, sondern dieselbe auch, nach abgelegter Probe, erhielt, und darin den damals sehr hochgeachteten Violinisten Branche und Mangean vorgezogen wurde. Auf den berühmten Leclair machte dies einen außerordentlichen Eindruck, und er erbot sich sogleich, unentgeldlich für die weitere Ausbildung des Knaben zu sorgen und selbst ihn ferner im praktischen Spiele zu unterrichten. Natürlich konnte die Erfüllung dieses Anerbietens nur sehr wohlthätig und vortheilhaft auf den jungen A. wirken. Am 1sten Mai 1742 bereits kam er an die Seite seines Vaters in die Capelle der großen Oper, und in den 20 Jahren, in denen er hier als erster Violinist wahrhaft glänzte (bis 1762), hat er durch Concerte, welche sein weit verbreiteter ehrenvoller Ruf stets mit Zuhörern füllte, und durch mehrere viel gesuchte und gespielte Compositionen, ein solches bedeutendes Vermögen sich erworben, daß er gegen 1770 ein eignes Haus sich erkaufen, seiner Stelle entsagen, und in Ruhe mit seiner Familie, für welche er ohne Vernachlässigung seiner Kunst ganz und gar lebte, die Früchte seines Talents und Fleißes genießen konnte. Sein letztes und fast bedeutendste Werk: Principe de Violon — eine vortreffliche Schulcomposition — erschien 1772. War der Künstler A. einer der geachtetsten und gepriesensten, so war er als Mensch noch mehr der höchsten Achtung würdig, da er als solcher wohl eine der seltensten rühmlichsten Ausnahmen machte von der zumal ehedem unter den eigentlichen praktischen Musikern leider zur Regel gewordenen Leichtfertigkeit des Charakters. Er war ein vorzüglicher Gatte und vortrefflicher Vater. Möchte dieser spät ehrende Nachruf zugleich die wirksamste Aufforderung zur edlen Nachahmung seiner seyn! — bbb.

Abblasen. Eine alt hergebrachte deutsche Sitte, nach welcher der Stadtmusikus jeden Tag dreimal, Morgens, Mittags und Abends, auf dem Thurme der Kirche, oder sonst einem öffentlichen Gebäude, einen Choral bläst, meistens drei- oder vierstimmig mit Posaunen oder Zinken, der gleichsam das Morgen-, Tisch- und Abendgebet bildet und nicht leicht von Jemand (wenn er nicht gar zu schlecht geblasen wird) ohne Rührung gehört werden kann, der nur einigermaßen ein für fromme Musik erregbares Gefühl besitzt. Das Historische dieser wirklich schönen Sitte ist nicht wohl zu ermitteln, zu bedauern aber ist, daß die Abbläser selbst oft so wenig Werth darauf legen, und um die Reinheit ihrer Töne dabei sich so wenig bekümmern. A.

Abbreviatur, Abkürzung, kommt in Schriften und Noten vor, somit auch bei den in der Musik gebräuchlichen Wortbezeichnungen.

I. Bei dem größten Theile der Abkürzungen in der Notenschrift selbst bedienen wir uns der die Achtel, Sechzehntheile, Zweiunddreißigtheile bezeichnenden Querstriche, womit die senkrechten Striche der gefüllten Noten durchstrichen sind. Treten diese Querstriche zu Noten mit ungefülltem Kopfe, also zu halben oder ganzen, so wird dadurch die Bedeutung dieser Tonzeichen etwas verändert, eben so wie auch ihre etwas veränderte Anwendung bei Noten mit gefülltem Kopfe eine veränderte Bedeutung hervorbringt.

1) Abkürzungen bei Wiederholung ein und desselben Tones:

Schreibart.

Ausführung.

u. s. w.

2) Abkürzungen bei wiederholten Gruppen von je zwei Noten:

Schreibart.

Ausführung.

Die letztere Abkürzung ist zwar nicht gebräuchlich, könnte jedoch mit demselben Rechte aufgenommen werden, als die andern.

3) Abkürzungen bei wiederholten Gruppen von drei oder vier Noten. In diesen Fällen wenden wir bald ein allgemeines, bald besondere Zeichen an. Das allgemeine Abkürzungszeichen bei Wiederholung von Notengruppen ist ein Diagonalstrich mit einem Punkte an jeder Seite desselben (·/·). Die besondern Abkürzungszeichen in diesem Falle, welche nur bei Wiederholung von Achtel=, Sechzehntel= rc. Gruppen gebraucht werden, bestehen in Wiederholung der Querstriche mit Weglassung der Noten, z. B.


rc.

Auch bei der Wiederholung der aus mehreren verschiedenen Noten bestehenden Achtel=, Sechzehntel= rc. Gruppen bedienen wir uns bisweilen folgender, nur dann zu empfehlender Abkürzungen, wenn segue (d. h. folge eben so nach, fahre eben so fort) oder simili (d. h. ähnliche sc. Figuren) hinzugefügt ist.

Schreibart. segue simili

Ausführung.

simili

Weit mehr zu empfehlen würde in solchen Fällen folgende Darstellungsweise seyn, welche jedoch bis jetzt nicht eingeführt ist:

Schreibart.

Ausführung.

4) Gehört es zu den Abkürzungen in der Darstellung der Notenschrift, wenn, im Falle zwei Stimmen octavenweise gleichzeitig und in gleichen Zwischenräumen fortschreiten sollen, daß man nur die eine Stimme hinschreibt und dabei bemerkt c. 8. oder c. 8va, d. h. con ottava. Steht dieses

c. 8. über der mit Noten dargestellten Stimme, so wird die höherliegende Octav dazu genommen; steht es darunter, die tiefere Octav. Häufig drückt man dieses bestimmter noch so aus: c 8va a (con ottava alta, mit der hohen Octav) oder c. 8va b. (con ottava bassa, mit der tiefen Octav). Um nun aber nicht über jede einzelne Note das c. 8. zu schreiben, bedient man sich wieder eines andern Abkürzungszeichens, nämlich einer Wellenlinie (~~~~~), oder einer Reihe von Punkten (..........), welche man so weit über oder unter der mit Noten ausgedrückten Stimme fortlaufen läßt, als die Stimmen octavenweise mit einander fortschreiten sollen, oder man setzt über oder unter jede folgende Note einen kleinen Querstrich (—). Mitunter setzt man auch in beide octavenweise fortschreitende Stimmen die Anfangsnoten, fährt dann fort, nur die eine Stimme mit Noten auszuschreiben und setzt statt der andern über oder unter die geschriebene Stimme bloß die Wellenlinie oder die kleinen Querstriche, z. B.

c. 8va ....

Schreibart.

c. 8va ....

Ausführung.

5) Auch das gehört zu den musikalischen Abkürzungen, wenn man eine Stimme, welche auf ihrem Systeme so hoch oder so tief zu stehen käme, daß sehr viele Nebenlinien zur Darstellung derselben erforderlich wären, wodurch die Deutlichkeit und Uebersicht beim Lesen sehr vermindert werden würde, im ersten Falle eine Octav tiefer und im letzten Falle eine Octav höher schreibt, mit dem Bemerken: 8. oder 8va darüber oder darunter, wie es erforderlich ist, oder in 8va, oder auch bestimmter in 8va alta, oder bassa, z. B.

8va .... loco

Schreibart.

Ausführung.

8........ loco

Auch hier setzen wir über oder unter die Notenreihe, so weit sie um eine Octav höher oder tiefer ausgeführt werden soll, hinter 8va eine Wellenlinie, oder eine Reihe von Punkten; und da, wo die Ausführung wieder in derselben Tonhöhe beginnen soll, welche durch die Noten selbst bezeichnet wird, setzen wir zu der Stimme: loco (an Ort und Stelle).

6) Zu den Abbreviaturen der Tonschrift gehört ferner, wenn in Partituren nicht alle octavenweise oder im Einklange und gleichmäßig fortschreitende Stimmen verschiedener Instrumente ausgeschrieben werden, sondern bei den einen auf andere verwiesen ist. Wenn z. B. die Flöten mit den Violinen im Einklange fortschreiten sollen, so setzen wir auf das System der Flöten: c. Vni oder c. VV., d. h. coi Violini. — c. B. h. col Basso u. s. w.

7) Ferner ist es eine Abkürzung, wenn Componisten und Notenschreiber bei unveränderten Wiederholungen größerer Abschnitte nur die Hauptstimmen in den Partituren ausschreiben, und die Systeme für die Begleitungsstimmen leer lassen, mit dem Bemerken: come sopra (wie oben). Diese Abkürzungen sind für den Orchesterdirector oft sehr unangenehm und daher sollten Notenschreiber sich derselben nie bedienen, wenn auch die Componisten, um Zeit zu ersparen, dieselben zweckmäßig in ihren Handschriften anwenden.

8) Zu den musikalischen Abbreviaturen gehört ferner das Einschließen der zu wiederholenden Takte oder ganzen Theile eines Tonstücks durch die Wiederholungszeichen [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel]

Sind die zu wiederholenden Abschnitte kurz, vielleicht nur aus einem oder mehreren Takten bestehend, so kann man diese Takte auch durch einen Bogen einschließen, unter welchem man die Zahl der Wiederholungen durch bis (zweimal), ter (dreimal) u. s. w. bemerkt.

9) Auch die **Generalbaßschrift** gehört zu musikalischen Abkürzungen (s. d. Art.)

II. Eine zweite Gattung von Abbreviaturen, welche in der Tonschrift gebräuchlich sind und von den Römern gleich ihren übrigen Schriftabkürzungen notae genannt wurden, besteht in der verkürzten Darstellung der gebräuchlichsten **Benennungen** und **Kunstwörter**, z. B. Accel. gleich accellerando, Ad° gl. Adagio, ad lib. gl. ad libitum, All° gl. Allegro, All^{tto} gl. Allegretto, And^{te} gl. Andante, And^{no} gl. Andantino, Arp° gl. Arpeggio, a. t. gl. a tempo, B. gl. Basso, cal. gl. calando, Cello gl. Violoncello, Clar. gl. Clarinetto, c. gl. con, col, collo, colla, cogli, colle; Cor. gl. Corno, cres. gl. crescendo, D. C. gl. Da Capo, D. S. gl. Dal Segno, Decr. gl. decrescendo, D. gl. destra (sc. mano), dim. gl. diminuendo, dol. gl. dolce, espr. gl. espressivo, Fag. gl. Fagotto, Fl. gl. Flauto, f. gl. forte, ff. gl. fortissimo, fp. gl. forte-piano, FP. gl. Fortepiano (Instrument), fz. gl. forzando, leg. gl. legato, Magg. gl. Maggiore, M. D. gl. Mano destra, M. S. gl. Mano sinistra, manc. gl. mancando, mez. gl. mezzo, m. f. gl. mezzo forte, Min. gl. minore, Mod. gl. Moderato, m. v. gl. mezza voce, Ob. gl. Oboe, O^{va} oder 8va gl. Ottava, Ped. gl. Pedale, perd. gl. perdendosi, p. gl. piano, pp. gl. pianissimo, pizz. gl. pizzicato, pf. gl. poco forte, P. F. gl. Pianoforte, rall. gl. rallentando, rf. oder rfz. gl. rinforzando, Rip. gl. ripieno, rit. gl. ritardando, scherz. gl. scherzando, seg. gl. segue, sf. oder sfz. gl. sforzando; sim. gl. simili, smorz. gl. smorzando, Sopr. gl. Soprano, Sord. gl. Sordino, s. v. gl. sotto voce, sost. gl. sostenuto, stacc. gl. staccato, t. s. gl. tasto solo, ten. gl. tenuo, Ten. gl. Tenore, Timp. gl. Timpani, trem. gl. tremolo, tremolando; tr. gl. trillo, tromb. gl. trombone, U. C. gl. una corda, unis. gl. unisono; V, Viol° gl. Violino, Var. gl. Variazione, V. S. gl. volti subito, 1^{a} gl. prima (sc. volta), 2^{a} gl. seconda (sc. volta.). Einige von diesen hier angeführten Abkürzungen können anders gedeutet werden und werden sehr häufig anders verstanden, z. B. mf. gl. meno forte, pf. gl. piu forte; jedoch sind die obenerwähnten Bedeutungen die gebräuchlichern.

III. Auch die vereinfachte Bezeichnungsweise der Tonarten, Intervalle und Accorde in mehreren neuern theoretischen Werken gehört zu den hier zu erörternden musikalischen Abbreviaturen. 1) Durch die bloßen, mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Namen der Töne unseres Tonsystems werden sehr häufig die **Tonarten** dieser Töne bezeichnet. Sind die Tonnamen **groß** geschrieben, so bezeichnen sie die **großen** oder **Dur-Tonarten** sind sie **klein**, die **kleinen** oder **Moll-Tonarten**, C gl. Cdur, c gl. cmoll, Es gl. Esdur, es gl. esmoll u. s. w. 2) **Große**, **kleine übermäßige** und **verminderte** Intervalle werden durch Punkte, welche oben an die linke oder rechte Seite der, das Intervall bezeichneten, Ziffer gesetzt sind, dargestellt. **Ein** Punkt an der **rechten** Seite bezeichnet ein großes Intervall, z. B. 2· gl. große Secunde; ein Punkt von der **linken** Seite ein kleinen Intervall, z. B. ·3 gl. kleine Terz. **Zwei** Punkte an der **rechten** Seite bedeuten ein **übermäßiges** und **zwei** Punkte an der **linken** Seite ein vermindertes Intervall, z. B. ··5 gl. verminderte Quint, 6·· gl. übermäßige Sexte. 3) Um bei umgekehrten Accorden die Entfernung der einzelnen Intervalle von dem Grundbasse näher zu bezeichnen, bedient man sich der lateinischen Anfangsbuchstaben. P bedeutet Grundprime; O gl. Grundoctav; T gl. große, t kleine Grundterz; Q große, q kleine Grundquint; S große, s kleine Grundseptime; N große, n kleine Grundnone. 4) Ein **deutsch** geschriebener Tonname bezeichnet den Dreiklang dieses Tones, ohne Bezeichnung auf eine bestimmte

Tonart. Ist der Name groß geschrieben, so ist der Dreiklang groß, z. B. 𝔈 gl. große Dreiklang von C; ein kleiner Tonname bezeichnet den kleinen Dreiklang, z. B. 𝔠 heißt kleiner Dreiklang von C. Der verminderte Dreiklang wird durch einen kleinen Namen, mit vorgesetzter kleinen ° bezeichnet, z. B. °𝔡 heißt der verminderte Dreiklang von d. Einen übermäßigen Dreiklang würde man analog am zweckmäßigsten durch eine ° auf der rechten Seite des Buchstabens bezeichnen, z. B. 𝔣° gl. der übermäßige Dreiklang von F. Ein Septimenaccord wird bezeichnet durch einen deutschen Buchstaben mit hinzugefügter ^{7} an der rechten Seite desselben, z. B. 𝔊^7 heißt der Septimenaccord von G. Um die Accorde mit großer, kleiner und verminderter Septime gehörig zu unterscheiden, setze man der ^{7} die vorhin erwähnten Punkte hinzu. °𝔥$^{\cdot\cdot 7}$ würde demnach bedeuten: der verminderte Septimenaccord von H oder der Septimenaccord von H mit kleiner Terz, kleiner Quint und verminderter Septime. 𝔄$^{7\cdot}$ oder auch 𝔄^7 durchstrichen gl. Accord mit großer Terz, großer Quint und großer Septime von A. Den Dominantseptimenaccord, mit großer Terz, großer Quint und kleiner Septime, den gewöhnlichsten unter allen bezeichnet man in der Regel blos durch einen großen deutschen Namen mit hinzugefügter ^{7}, z. B. 𝔈𝔰^7 oder 𝔈b^7 gl. Septimenaccord mit großer Terz, großer Quint und kleiner Septime von Es. Dieselben Grundsätze können wir befolgen bei der diesfallsigen Bezeichnung der Nonenaccorde, z. B. 𝔇𝔢𝔰$^{\cdot 7 9 \cdot}$ oder bloß 𝔇𝔢𝔰$^{9\cdot}$ würde den Nonenaccord Des-f-as-ces-es bezeichnen; eben so 𝔈$^{\cdot 7 \cdot 9}$ den Nonenaccord E-gis-h-d-f, also mit großer Terz, großer Quint, kleiner Septime und kleiner None. Diese Bezeichnungsweise der Accorde ist die speciellste. 5) Will man die Accorde mehr verallgemeinert, und in Beziehung auf die Tonart gedacht, darstellen, so bedient man sich dazu der römischen Zahlzeichen. Eine große römische Ziffer bezeichnet den großen Dreiklang, eine kleine den kleinen, und zwar den Dreiklang der durch die Ziffer selbst angezeigten Tonstufe einer Tonart. Z. B. I gl. großer Dreiklang der ersten Stufe; i gl. kleiner Dreiklang der ersten Stufe, °VII gl. verminderter Dreiklang der siebenten Stufe. Bei Septimen- und Nonenaccorden wird den entsprechenden römischen Ziffern ^{7} und ^{9} an der rechten Seite hinzugefügt, nebst den erforderlichen Punkten, z. B. V^7 gl. Dominentseptimenaccord, °II$^{\cdot\cdot 7}$ gl. verminderter Septimenaccord der zweiten Stufe, IV$^{7\cdot 9\cdot}$ gl. Nonenaccord der vierten Stufe mit großer Terz, großer Quint, großer Septime und großer None u. s. w. Soll diese Beziehungsweise wieder mehr Bestimmtheit erhalten, so fügt man die Bezeichnung der Tonart selbst hinzu, z. B. a: iv gl. kleiner Dreiklang der vierten Stufe von a moll (d-f-a); Cis: (C✱:) VI$^{\cdot 7}$ gl. Septimenaccord der sechsten Stufe von Cisdur mit kleiner Terz, großer Quint und kleiner Septime (ais-cis-eis-gis); f: V$^{\cdot 9}$ oder f: V$^{\cdot 7 \cdot 9}$ gl. Dominantnonenaccord von f moll mit großer Terz, großer Quint, kleiner Septime und kleiner None (c-e-g-b-des). Die bisher erwähnten verkürzten Bezeichnungsweisen der Accorde sind von G. Weber in seiner Theorie ꝛc. vorgeschlagen und gebraucht worden. 6) A. André schlägt in seinem neuen Lehrbuch der Tonsetzkunst noch eine andere vereinfachte Bezeichnungsweise der Accorde vor. ◺ gl. Dreiklang, ◺$_{I}$ gl. Sextenaccord, ◺$_{II}$ gl. Quartsextenaccord. 1◺ gl. großer Dreiklang, 1◺$_{I}$ und 1◺$_{II}$ dessen Umkehrungen. 2◺ gl. kleiner Dreiklang, 2◺$_{I}$ 2◺$_{II}$ dessen Umkehrungen. 3◺ gl. verminderter Dreiklang, 3◺$_{I}$ 3◺$_{II}$ dessen Umkehrungen. 4◺° übermäßiger Dreiklang, 4◺$_{I}$ 4◺$_{II}$ dessen Umkehrungen. □ gl. Septimenaccord, □$_{I}$ gl.

Quintsextenaccord, [‖] gl. Terzquartsextenaccord, [|||] gl. Secundquartsextenaccord, [1], [1|], [1‖], [1|||] gl. Septimenaccord mit großer Terz, großer Quint und kleiner Septime und dessen Umkehrungen. [1̸] gl. Septimenaccord mit großer Terz, großer Quint und großer Septime. [2̸] gl. Septimenaccord mit kleiner Terz, großer Quint und großer Septime. [3] gl. Septimenaccord mit kleiner Terz, kleiner Quint und kleiner Septime. [4̸] gl. Septimenaccord mit großer Terz, übermäßiger Quint und großer Septime. [3̶] gl. verminderter Septimenaccord. [‖] gl. Nonenaccord. [|||] gl. Undecimenaccord. [||||] gl. Terzdecimenaccord. — Der Nutzen der Abbreviaturen in der Tonschrift ist mannigfaltig und groß. Durch dieselben wird nicht bloß Raum und Zeit erspart; die meisten erleichtern und befördern auch eine schnelle Uebersicht. Die hier aufgeführten musikalischen Abbreviaturen sind die gewöhnlichen, können täglich vorkommen, und eine genaue Bekanntschaft mit denselben ist für einen Jeden, welcher sich mit Musik beschäftigt, nothwendig. Ein weit ausgedehnterer Gebrauch von den Abkürzungen wird jedoch in der musikalischen Stenographie (s. d. Art.) oder Schnellschreibekunst gemacht, auf deren Ausbildung die neuere Zeit so viel Fleiß verwendet, und in welcher die Zahl der Abkürkungen weit größer ist, als die der hier aufgestellten. H.

Abbruch. Die beim Militär übliche Benennung einer Blasmanier, wodurch die Feldtrompeter der Cavallerie das Zeichen geben, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken. Es gehört dieselbe zu den unter dem allgemeinen Namen Feldstücke begriffenen militärischen Comrzando-Musikstücken, s. daher das Weitere beim Art. Feldstücke.

Abcdiren ist eine Singübung bei Anfängern, wobei der Schüler jeden Ton mit der Bezeichnung der Tonstufe, also z. B. mit c d e f etc. singt, was im italienischen Solmisare (solmisiren) (siehe dieses) heißt. Diese Uebung hat aber meistens dem Solfeggiren (siehe dieses), wobei jeder Ton mit einem offenen A gesungen wird, oder in neuerer Zeit auch der Uebung Platz gemacht, wobei man den Grundton jeder Skala mit 1, die Secunde mit 2 u. s. w., also 1 2 3 4 5 6 7 8 und dann von vornen an singt. (Vergl. Zahl und überhaupt d. Art. Solmisation.) A.

Abeille, Joh. Chr. Ludw. — ausgezeichneter würdiger Tonkünstler, Pianist und Componist, geboren den 20. Februar 1761 zu Baireuth kam im 11ten Jahr nach Stuttgart in die hohe Carls-Schule, wo er den Unterricht der Capellmeister Boroni und Sämann genoß. Im Jahr 1782 trat er aus der Akademie und wurde wirkliches Mitglied der Hofmusik des damaligen Herzogs Carl von Würtemberg, zu der er schon einige Jahre vorher gerechnet wurde. Nach Zumsteegs Tode im Jahr 1802 trat er in dessen Stelle als Concertmeister, und bekam später noch die Organisten-Stelle in der Hof-Kirche und die Direktion der Stiftsmusik; welche Aemter er bis in sein 71stes Jahr mit der ausgezeichnetsten Thätigkeit, Sachkenntniß und Umsicht versehen hat. Im Jahr 1832 wurde er, nachdem er 50 Jahre hindurch 5 Würtembergischen Fürsten gedient hatte, von König Wilhelm unter Verleihung der großen goldenen königl. Verdienst-Medaille gnädigst pensionirt, indem schwere Krankheits Anfälle ihn zu fernerem Dienst unfähig machten. Seine Kompositionen fürs Clavier zeugen aufs sprechenste von seiner eigenen großen Fertigkeit auf diesem Instrument; seine Compo-

sitionen für Gesang zeichnen sich (auch nach K. M. v. Werbers Zeugniß) durch fließende Melodie aus, und verdienten zum Theil mehr bekannt zu seyn, als zu werden sie das Glück hatten. Hauptsächlich genannt zu werden verdient: das Aschenmittwochlied für vier Stimmen, die Opern: Amor und Psyche, Peter und Aenchen, einige Sammlungen Lieder, und mehrere Conzerte und Trio's für's Clavier, welche bei Breitkopf und Härtel, Gombart und André erschienen. A.

Abeille, Mr., von dem Vorigen wohl zu unterscheiden, den von ihm vorhandenen Nachrichten zu Folge ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebender Pariser Tonkünstler; allein die in dem Recueil d'airs serieux et à boire (Paris bei Ballard 1710) pag. 54 von seinen Arbeiten herausgekommene italienische Arie für Sopran, mit Begleitung von zwei Violinen, zwei obligaten Hoboen und Baß, mit zwei Theilen und da Capo, italienisirt so sehr und so auffallend, daß man wahrlich in Versuchung kommt, ihn entweder für einen wirklichen Italiener, oder, in Berücksichtigung seines Namens, wenigstens doch für einen seiner Nation ungetreuen Franzosen zu halten. In gleichem Fall führt die in demselben Werke pag. 143 noch von ihm vorkommende Air à boire als Duett für Sopran und Baß. —g.

Abel, Carl Friedrich, einer der größten Componisten und Virtuosen des vorigen Jahrh. Er wurde geb. zu Köthen im J. 1725. Den ersten Unterricht in der Musik, und besonders im Gambenspiel, worin er nachher eine so ausgezeichnete Fertigkeit erlangte, erhielt er von seinem Vater, dortigen Capellmusikus; nachher besuchte er die Thomasschule zu Leipzig und strebte hier, unter Anleitung des großen Seb. Bach, nach der höchsten Vollkommenheit in seiner Kunst, und kam darauf, 1748, in die Königl. Poln. Capelle zu Dresden, wo er in der blühendsten Periode von Hassens Leben und der dasigen Musik überhaupt in einem Zeitraume von beinahe 10 Jahren Zeit genug fand, das sich vorgesteckte künstlerische Ziel zu erreichen und seinen Geschmack zu bilden. Wie es aber nicht selten gefunden wird, auch nicht gerade für ein böses Zeichen gehalten werden darf, so vereinte er mit den ausgezeichnetsten Kunsttalenten, mit dem Genie zugleich auch ein nicht geringes Maaß von Selbstvertrauen und einem gewissen weniger bedächtigen Leichtsinn in sich: schon 1758 ging er, aus Veranlassung eines geringfügigen Zwistes mit seinem Director, auf gut Glück und mit 3 Thalern Geld in der Tasche von Dresden weg, und wanderte, mit sechs Sinfonien beladen, zu Fuß nach Leipzig. Mochte es Glück, Zufall oder Verdienst seyn, daß er hier einen Verleger für jene Compositionen fand, er erhielt 6 Ducaten dafür, und war nun nur um so kühner, sich dem blinden Ohngefähr und seinem Gambenbogen zu vertrauen; er wanderte von dem einen Hofe zum andern, von einer Stadt zur andern, gab Concerte, und fand denn auch wirklich, allenthalben fast, in Anerkennung seiner Kunst nicht allein gute Aufnahme, sondern auch reichliche Belohnungen. Das machte es ihm zu eng im Vaterlande, im nächsten Jahre schon, 1759, wandte er sich nach London; einige, vielleicht an sich von ihm wenig geachtete, Empfehlungen führten ihn zum Herzoge von York, und diesem gefiel sein Spiel so sehr, daß er sogleich die erfolgreichsten Anstalten traf für seine Anstellung an der demnächst erst zu errichtenden Königl. Hofcapelle, und bis dahin selbst ihn reichlich unterstützte. A. wurde Cammermusikus der Königin mit einem Gehalte von 1400 Rthlrn., und hatte dafür weiter nichts zu thun, als in den Hofconcerten die Gambe, hin und wieder auch wohl den Baß, und, wenn Bach oder Schröter abwesend waren, den Flü=

gel zu spielen, welcher letztere zum Accompagnement gebraucht wurde; es blieb ihm also noch Zeit genug übrig, seine Einkünfte durch Privatconcerte, Unterricht und Compositionen zu vermehren; für 6 Sinfonien bezahlten ihm dasige Musikverleger 700 Rthlr. baar als bestimmte Summe, und was er sonst sich erworben haben muß, läßt sich leicht überschlagen, wenn man den allgemeinen Enthusiasmus bedenkt, mit welchem er in London aufgenommen und gehört wurde. Bei seinem ersten Erscheinen schon nahm sein Geschmack und seine pathetische Manier des Ausdrucks beim Vortrage seiner Adagio's die jungen Virtuosen so sehr ein, daß sie bald, mit wenigerem Aufwande von Noten und glücklicherem Erfolge, alle seiner Schule folgten; er war der Schiedsrichter in allen streitigen Punkten über Geschmack, als das infallible Orakel wurde er angesehen; bei der höchsten Fertigkeit auf seinem Instrumente verstand er zugleich auch die Kunst, durch freie Fantasieen, die gelehrtesten, kühnsten und überraschendsten Modulationen seine Zuhörer in Verwunderung und Staunen zu versetzen, und sie so gleichsam an seine Vorträge zu fesseln; und doch war sein Alter, nur in Folge seines Leichtsinns, von den zerrüttetsten Lebensumständen begleitet. Ueber Alles und nur zu sehr liebte er die Freuden der Tafel; die freundschaftlichste Aufnahme in dem Hause eines reichen Generalpachters zu Paris, wohin er alle Sommer reiste, war ihm, nach seinem eigenen Geständnisse, nur um deswillen so höchst angenehm, weil er dort stets einen ganz vorzüglichen Tisch und die ausgesuchtesten rothen Weine genießen konnte. Diese nämlich trank er so gern, und daher auch öfters in solchem Uebermaaße, daß ihn Cramer einmal bis zur völligen Sinnlosigkeit betrunken im Bette fand. Im J. 1782 trieb ihn eine Art Heimweh nach Deutschland zurück; er gab Concerte an verschiedenen Orten, und zeigte selbst als Mann von 60 Jahren noch die größte Kunst, den mächtigsten Ausdruck und den schönsten Ton im rührenden Vortrage; der damalige Kronprinz von Preußen beschenkte ihn nach einem solchen Concerte mit einer kostbaren Dose und 100 Stück Louisd'or. Einige Jahre nachher aber ging er, seiner wirklichen dürftigen Umstände wegen, über Paris wieder zurück nach London, und starb daselbst nach einem dreitägigen Schlafe, ohne die geringsten Schmerzen, am 22sten Januar 1787; sein Instrument, die Gambe, die ihn einstmals von einem tödtlichen Blutsturze geheilt haben soll, folgte ihm, im wahren Sinne des Worts, ins Grab, — es kam kein Gambenspieler wieder; vergl. den Art. Gambe. Als Mensch hatte A. große Fehler, als praktischer Künstler jedoch hat er sich große Verdienste um die musikalische Welt erworben, insonderheit durch seine zahlreichen (27) Instrumental-Compositionen. Die besten darunter sind op. 2. VI Sonat. for the Harps. with accomp., — op. 5. VI Son. f. th. Har. w. acc., — op. 6. VI Solos for a German Fl. w. a Base. — op. 11. VI Conc. f. th. Harp. 2 V. a. B. — op. 12. VI Quart. f. 2 V. a Tenor and Vilc., und op. 15. VI Quart. f. 2 V. A. et B., welche sämmtlich in London erschienen, nachher aber auch in Paris nachgedruckt wurden. Die übrigen Werke sind ebenfalls in London, einige aber auch in Berlin und noch andere in Paris herausgekommen. Sie alle tragen durchaus den sanften Charakter seines Instruments an sich, und zeichnen sich durch süßen, mit kräftiger Harmonie verbundenen Gesang aus, ohne die Regel des reinen Satzes im Geringsten dabei zu verletzen. Deshalb kann man A. füglich unter die Zahl der Wenigen setzen, welche das Meiste zu der außerordentlichen Vermehrung unsrer Dilettanten beigetragen haben. Das Schönste, was er je gespielt und componirt hat, soll ein Solo seyn, welches er wenige Tage vor seinem Tode fertigte und zur höchsten Entzückung und Bewunde-

rung aller Anwesenden vortrug — sein Schwanengesang also. Unsere Bratschenspieler dürften wohl einiges Verlangen darnach hegen! —

D. Sch.

Abel, Clamor Heinrich, Cammermusikus zu Hannover in der letzten Hälfte des 17ten Jahrh., wenigstens erschien 1674 zu Frankfurt a. M. der erste, 1676 der zweite, und 1677 der dritte Theil von seinen „Erstlingen musikalischer Blumen," eine Sammlung Instrumentalstücke: Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen rc., neu herausgegeben zu Braunschweig 1687. Von seinem Leben ist außer dem Umstande, daß er in Westphalen geboren wurde, wenig oder gar nichts bekannt; nichts desto weniger aber lassen die von ihm selbst verfaßten und unter seinem Bildnisse befindlichen Verse, welche uns von Walther aufbewahrt wurden, einen tiefern Blick thun in sein Schicksal, und geben zugleich einen treffenden Beweis von den gründlichen und vielseitigen Kenntnissen dieses verdienten Mannes. Wir setzen die Verse hieher mit dem herzlichen Wunsche, daß in dieser Hinsicht nicht eine so große Verschiedenheit statt finden möchte zwischen ihm und den Musikern (Cammermusikern) unserer Zeit:

Westphala gens vitam dedit, arx Hunefelda salutem,
Arx Ippenburgum commoda mille mihi.
Nunc studio est, superis servire, pioque favorem
Brunsuici obsequio conciliare Ducis.
Multa almae patriae, magnis quoque multa Patronis,
Plura Duci magno debeo, cuncta Deo.

— I —

Abel, Leopold August, erster Violinist an der Herzogl. Capelle zu Schwerin, geb. zu Cöthen 1720, älterer Bruder des Carl Friedrich; ein würdiger und mehrseitig gebildeter Schüler Benda's. Zuerst befand er sich in Braunschweig am Nikolinischen Orchester; 1758 aber kam er in Fürstl. Schwarzburgische Dienste als Concertmeister nach Sondershausen, wo er sich durch eine Reformirung des Orchesters und die vorzügliche Leitung desselben in großes Ansehen setzte; 1766 wurde er wiederum als Concertmeister in Markgräflich Schwedische Dienste berufen, zog diesen jedoch sehr bald die ihm ebenfalls angetragene oben bezeichnete Stellung vor, und kam schon 1769 nach Schwerin, woselbst er ein sehr hohes Alter erreichte. Nachrichten über seinen noch mehr berühmten Bruder Carl Friedrich siehe oben.

Abell, John, ein englischer Tonkünstler, Altsänger und Lautenspieler, aus dem 17ten Jahrhundert, dessen Leben durch allerhand bis ans Mährchenhafte gränzende Begebenheiten merkwürdig geworden ist. Er war in obiger Eigenschaft an der Capelle des Königs Karl II. von England angestellt, und stand hier in so großem Ansehen, daß einst der König, überzeugt von der Vortrefflichkeit des Sängers, beschloß, ihn in Gesellschaft des Subdecans seiner Capelle, Mr. Gostling, auf das Carneval nach Venedig zu schicken, um den Italienern zu beweisen, daß auch England schöne Stimmen hervorbringen könne; doch unterblieb das ganze Projekt, weil Gostling ungern an die Reise gehen wollte. Unter der Revolution 1693 verlor A. als Papist seine Stelle; ging darauf auf's Festland, nach Holland, Hamburg und andere bedeutende Plätze, und erwarb sich durch seinen schönen Gesang und sein liebliches Spiel nicht nur ausgezeichnete Achtung, sondern auch ein beträchtliches Vermögen. In Cassel, wo er 1698 und 1699 angestellt war, erhob man ihn zu der noch neuen Würde eines Intendanten der Musik, welche Ehrenstelle auch nach

ihm Niemand weiter bekleidete. Hier war es, wo Mattheson ihn unter dem Namen Jean A. kennen lernte, und auf diese Zeit sind denn die Worte zu beziehen, welche sich in dessen vollkommenen Capellmeister pag. 95 vorfinden: „es war auch vor einigen Jahren ein engländischer „Sänger, Namens A., in vieler Hochachtung, und ließ sich sowohl in Hol„land als Hamburg u. a. O. mit großem Beifalle hören: derselbe besaß „einige Geheimnisse, seine zärtliche und natürliche Altstimme auf das reinste „bis in's späte Alter zu bewahren, wozu die ungemeine Mäßigkeit und Wahl „im Essen und Trinken sehr viel half,“ denn später dürfte von dieser „ungemeinen Mäßigkeit“ wenig zu rühmen seyn. Das anhaltende Glück machte A. übermüthig, er spielte den großen Herrn, fuhr in eigener Equipage und verschwendete durch allerhand Luxus sein Geld so sehr, daß er nachher mitunter sich genöthigt sah, ganze Provinzen mit der Laute auf dem Rücken zu Fuß zu durchwandern. Während dieses Herumschweifens kam er endlich sogar nach Polen, wo sein Aufenthalt in Warschau wegen eines Vorfalls mit dem Könige vornehmlich interressant bleibt. Als nämlich der König seine Ankunft erfahren hatte, verlangte er sogleich ihn zu hören; A. aber weigerte sich und machte allerlei Ausflüchte, reichte auch, auf die Versicherung, daß er im fernern Weigerungsfalle Alles von der Königlichen Ungnade zu befürchten habe, eine schriftliche Entschuldigung bei Sr. Maj. ein. Darauf erhielt er die Weisung, an einem der nächsten Tage den König in einer weiten Halle des Pallastes zu erwarten; A. kam, ließ sich auf einen ihm angewiesenen Sessel nieder, und wurde nun auf einmal zu einer beträchtlichen Höhe mit demselben hinaufgezogen; ihm gerade gegenüber auf einer Gallerie erschien der König mit seinem ganzen Gefolge, und unten in den Saal wurde eine Anzahl wilder Bären eingelassen. Auf die harte Anrede des Königs, ob er singen oder unter die Bären herunter gelassen seyn wolle, wählte er natürlich das Erstere, und sang, was er selbst nachher versichert haben soll, so schön wie noch nie in seinem Leben, daß sogar die Bären oftmals stumm und stier zu ihm hinauf schauten. Aehnliche Auftritte, die ihm aber, wenn anders sie wirklich wahr sind, noch weniger zur Ehre gereichen, soll er mit dem Könige von Frankreich und dem Churfürsten von Baiern gehabt haben. Im Jahre 1701 erhielt A. die Erlaubniß zur Rückkehr in sein Vaterland; er ging wieder nach London, blieb aber nicht hier sondern wandte sich nach Cambridge, wo er, unerachtet der nicht sehr anlockenden Aufnahme, dennoch 1714 sich noch aufhielt. Er erreichte ein hohes Alter, wie lange er übrigens gelebt hat und ob er in Cambridge auch gestorben ist, weiß man nicht. Das erste Werk, welches von A. erschien (in Amsterdam bei Roger), waren die, auch von Mattheson angezeigten: les airs d'Abell pour le Concert du Duole. In seiner zu London in verschiedenen Sprachen darauf herausgekommenen Collection of Songs, welche er aus Dankbarkeit für die erhaltene Erlaubniß, sein Vaterland wiedersehen zu dürfen, dem Könige Wilhelm dedicirte, wird die Composition des Gesanges von Prior: Reading ends in melancholy etc. als die beste und schönste gerühmt. Andere melodisch vortreffliche Gesänge finden sich auch in den Pills to purge melancholy. vol. IV. — i —.

Abendmusik, s. d. Art. Notturno und Serenade.

A beneplacito (ausgesprochen a beneplatschito), nach Gefallen. (S. d. Art. A, ital. Präp.) Der Componist überläßt damit dem Gefühle des Spielers oder Sängers die Bestimmung des Vortrags. A.

Abentheuerlich ist alles falsch Wunderbare, dem selbst die

poetische Wahrscheinlichkeit fehlt; von dieser Art kann nun in den schönen Künsten im Allgemeinen seyn sowohl der Stoff, den der Künstler zu seiner Darstellung wählt, als auch die Art und Weise dieser selbst, oder die künstlerische Behandlung und Anordnung jenes Stoffs. Dieser, der Stoff, ist abentheuerlich, wenn er die Zeichen des Wunderbaren und Ungewöhnlichen in einer solchen Ueberspannung an sich trägt, daß alle Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit dadurch vernichtet und in der Wirkung desselben nur noch das Gefühl des Komischen allenfalls erweckt wird. Es leuchtet ein, daß in solcher Beziehung jener Ausdruck von der Musik nicht gebraucht werden kann, auch abgeschieden von ihrer Leistung und nur in Betracht des Gegenstandes ihres malerischen Ausdruckes und ihrer Darstellung, denn gerade das Feenhafte, das Reich der Geister scheint in deren Kreis zu gehören (s. d. Art. Tondichter u. a. ä.). Die Darstellung selbst aber, die Behandlung irgend eines Stoffes kann auch in der Musik abentheuerlich werden, und zwar, wenn die Einheit des Ganzen durch aufgehäufte und oft entfernt liegende Modulationen, durch zu öftere Zerstückelung des rhythmischen Zusammenhanges, Störung der rhythmischen Reihe, sich zu oft wiederholende Brechung des melodischen Ganges u. dgl. m. unterdrückt und vernichtet, kurz wenn das unumstößliche ästhetische Gesetz der Einheit in der schönsten Mannigfaltigkeit nicht sorgfältig genug beobachtet wird. Dies ist ein großer Fehler in der musikalischen Poesie; ohne Grund und durchaus nicht motivirt wird das Gemüth des Hörers dadurch in eine Art komische Stimmung versetzt, die ein abentheuerlicher Stoff an sich wohl erregen kann und darf, aber mit dem eigentlichen Zwecke der Tonkunst sowohl als der innersten Natur ihres Darstellungsmittels, des Tones, in schlechterdings keinem harmonischen und natürlichen Verhältnisse steht. In der eigentlichen Poesie ist das ganz anders; wenn der Dichter einen abentheuerlichen Stoff, also einen an sich schon komischen, auch abentheuerlich oder scherzhaft behandelt, so kann er dadurch vielleicht, wenn es mit Maaß und Ziel geschieht, und wenn er sich damit streng außer dem Bereiche des Ernsten und Würdigen hält, ein sehr angenehmes Gefühl erregen; allein blicken wir in die vielen wahrhaft abentheuerlichen Compositionen, die wirklich vor uns liegen, hören deren Schlag auf Schlag folgende oft heterogene Modulationen, bald Syncope bald Apocope, die schnell mit einander abwechselnden rhythmischen Schläge von $^3/_4$ und $^6/_8$, $^2/_4$ und $^6/_2$, $^9/_8$ und $^5/_4$ Takt, und was für Dinge da oft gekünstelt und zusammengefügt werden, Baß- und Sopranmelodien, Fugensätze und lyrische Gedanken in schnellster Folge abwechselnd, so verspüren wir wahrhaftig kein angenehmes, so wenig komisches als ernstgestimmtes Gefühl in uns, denn lächeln kann man auch über nicht komische Gegenstände. Auch bei der leidenschaftlichsten Art der Darstellung des Leidenschaftlichen muß Einheit herrschen, geboten durch das natürliche rhythmische Verhältniß in allen Thätigkeiten der innern Geistigkeit des Menschen, auf welche allein nur die Wirkung der Musik gerichtet ist. D. Sch.

Abercrombie, ein englischer Tonkünstler. Die, Clementis Catalog (London 1799) zu Folge, von ihm im Drucke erschienenen Lessons for the Pianoforte lassen vermuthen, daß er ein recht braver Pianist war, außer London jedoch, seinem vermuthlichen Aufenthaltsorte, nur sehr wenig oder gar nicht bekannt geworden ist. 48.

Abfallen heißt in der Musik das Abnehmen der Kraft, Reinheit und des präcisen Klanges eines Tones. So sagt man wohl, die Töne dieser oder jener Octave eines Claviers fallen ab, d. h. sie verlieren oder haben im

Verhältniß zu den übrigen an Stärke, Reinheit, Klang und Helle verloren. Es giebt Bogeninstrumente, deren Töne auf einer oder zwei Saiten sehr hell, stark und rein klingen, auf den übrigen hingegen abfallen — gegen jene dumpf, matt und kurz erscheinen. Die Ursache davon liegt meistens an einer Ungleichheit oder an einer im Verhältniß zu dem hervorzubringenden Tone nicht gut eingerichteten Appretur (s. dies.) des Resonanzbodens, indem dieser da, wo er durch die abfallenden Töne am meisten in Bewegung oder Vibration gesetzt wird, zu dick oder — wenn auch dünn genug — nicht hinreichend elastisch ist, um die, durch die rhythmischen Schwingungen des Klanges, gleichförmig bewegte, daran stoßende Luft mit der nöthigen Kraft und in einer eben so gleichförmigen rhythmischen Bewegung wieder zurückzustoßen (vergl. in d. Art. *Akustik — Klang*). Bei Rohr= und überhaupt Blasinstrumenten liegt die Schuld davon gewöhnlich an einem falschen Maaße der Luftöffnungen, oder daß eine Stelle des Holzes oder Metalls härter oder astiger und fester ist als die andere. Bei diesen ist dem Uebel, zumal da es oft nur 1 oder 2 Töne sind, welche abfallen, schwerer abzuhelfen als bei Bogeninstrumenten, bei welchen eine Verrückung des Stimmstocks, Veränderung des Stegs — entweder höherer oder niederer, weiterer oder engerer — manchmal schon dazu hinreicht; bei Tasteninstrumenten läßt sich, wegen ihres schwierigen und combinirten Baues, darin fast gar nichts bessern, außer wenn bei Clavieren die Belederung der Hämmer es verschuldete; und doch sind diese Art von Instrumenten gerade diejenigen, bei welchen jener Fehler am häufigsten angetroffen wird; bei ihnen können manchmal nur zwei oder drei Töne einer einzigen Octave holzig, stumpf und nüchtern seyn, während alle übrigen wahrhaft glänzen durch ihre Helle und Reinheit. Uebrigens kann der beste Instrumentenmacher nicht dafür bürgen, daß ein solcher Fehler bei seinen Werken nicht anzutreffen seyn solle. Auch die Zeit hat darauf Einfluß; es kann ein Ton früher und mehr abfallen als der andere. Vergl. d. Art. *Behandlung der Instrumente*, unter Instrument. —g.

Abgleiten heißt in der Applicatur der Tasteninstrumente das Verfahren, ein und denselben Finger von einer Obertaste auf eine der zunächst liegenden Untertasten herabzuziehen, herabgleiten zu lassen. Dies geschieht entweder in den Fällen, wo die Hand so ausgedehnt werden muß, daß es unbequem seyn würde, einen Nachbarfinger zum Anschlagen der benachbarten Untertaste zu verwenden, oder wo die benachbarten Finger schon hinlänglich beschäftigt sind, z. B.

(Vergl. d. Art. *Fingersetzung*.) H.

Abicht, Johann Georg, Dr. der Theol., Prof. prim., Sächsischer Consistorial=Rath, Generalsuperintendent und Pastor prim. an St. Marien zu Wittenberg, wurde geb. zu Königsee im Schwarzburgischen am 21sten März 1672, war zuerst Professor der hebräischen Sprache zu Leipzig, kam darauf 1730 nach Wittenberg, gelangte hier nach und nach zu allen den oben aufgezählten Ehrenstellen, und starb endlich daselbst am 5ten Juni 1740. Neben seiner großen Gelehrsamkeit im Gebiete der Theologie war er auch ein musikalisch tief gebildeter Mann. Unstreitig hat er sich als solcher, da er namentlich seine musikalischen Kenntnisse gern mit denen in den theologischen Wissenschaften zu verbinden oder in Wechselwirkung zu einander zu bringen

suchte, um di hebräische Literatur große Verdienste erworben, wenn gleich auch sein Versuch, den Gesang und die Noten der Israeliten aus ihren Accenten und Vocalen zu erklären, ein gewagter und mit vielen Hypothesen durchwebter genannt werden darf. In Bezug hierauf glaubten wir denn auch seiner hier erwähnen zu müssen, und machen nur noch auf die Werke von ihm aufmerksam, die bei einer Forschung auf diesem Gebiete die ungetheilteste Achtung verdienen: Accentus hebraici ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati, 1715. 8. — De Ebraeorum accentuum genuino officio, 1710. 4. (findet sich vor Franckii Diacril. sacro aus demselben J.). — Vindiciae usus accentuum musici et oratorii, Joh. Franckio oppositae, 1713. 4. — Und endlich Excerpta de Lapsu mororum Hierichunticorum, welche Ungolinus in seinem Thesaur. ant. sacr. T. 32 pag. 839 aufnahm. Sg.

Abington oder **Abyngdon**, Henry, einer der ausgezeichnetsten und vortrefflichsten Sänger und Tonkünstler, die England in frühern Zeiten besaß; er war zuerst Organist an der Kirche zu Wels in der Grafschaft Sommerset, nachher bei der Königl. Hofcapelle in London angestellt, und starb daselbst gegen das J. 1520. Das sind leider nur die einzigen Nachrichten, die wir von seinem Leben haben; wie werth er es übrigens gewesen wäre, daß seine Zeitgenossen die Nachwelt mit näheren Nachrichen von ihm beschenkt hätten, das beweisen auch die beiden ihn als Menschen und Künstler sehr hoch erhebenden Grabschriften, welche der damals noch lebende große Freund, Verehrer und Kenner der Tonkunst, Thomas Morus, ihm setzte, und die in mehreren Werken mitgetheilt und auf diesem Wege auch für uns aufbewahrt wurden. Vergl. Phil. Labbe, Thes. Epitaph. T. 9. pag. 394. — Oth. Melandri Joco-Seriis. T. 3. p. 385. 24.

Abkürzung, der uneigentliche und nicht wohl passende Name, mit dem ältere Theoristen jene Veränderung des Gefährten in der Fuge bezeichneten, vermöge der eins seiner Intervalle mit einem kleineren vertauscht wird, um durch eine solche kleine Abweichung größeren Mißverhältnissen auszubiegen und den Führer kunstgerecht zu beantworten. Vergl. d. Art. Gefährte; und als Wort- oder Zeichenabkürzung den Art. Abbreviatur. ABM.

Abos, Syr., in der Mitte des vorigen Jahrh., gegen 1760, Capellmeister an dem Conservatorio della pieta zu Neapel. Wiewohl die von ihm componirte, und 1756 schon zu London aufgeführte Oper Tito Manlio gar wenig italienisches Feuer zeigt, daher auch vom Publicum, wenigstens dem Londoner, nicht sehr günstig aufgenommen wurde, so darf er dennoch zu den ersten Meistern der Neapolitanischen Schule gezählt werden. Schon die wenigen Lieder und Arien aus seinen für ital. Theater geschriebenen Opern, durch welche er besonders in Deutschland bekannt wurde, geben dazu das vollkommenste Recht; und es ist zu bedauern, daß keine näheren Nachrichten von seinen Lebensumständen auf uns gekommen sind.

Abos, Gerolamo, wird oft mit dem vorigen verwechselt, die wenigen Werke aber, die wir noch von ihm besitzen, und besonders die vortrefflich gearbeitete vierstimmige Messe alla Capella, welche sich einst in den Händen Reichardts befand, beweisen deutlich, daß er ein Tonkünstler ganz anderer Art war, auch noch früher als jener, wahrscheinlich zu Anfange des 18ten Jahrh., gelebt und zu dieser Zeit als ein hochgeachteter und ausgezeichnet würdiger Kirchencomponist geblüht haben muß. Leider sind wohl die meisten seiner erhabenen Dichtungen für uns verloren gegangen. 39.

Abraham, berühmter Orgelbauer aus Elbogen. Von der großen Geschicklichkeit dieses Mannes in seiner Kunst zeugen besonders 2 Werke: die Orgel in der Altstadt zu Prag, bei den P. P. Minor., welche er mit 25 Stimmen für 2 Man. und Ped. mit 4 Bälgen baute, und dann noch die ungleich beträchtlichere und schönere Orgel zu St. Dominico von 71 Stimmen, für 4 Man. und Ped. mit 12 Bälgen. Wann und wo sonst dieser gedenkenswerthe Mann gelebt hat, darüber ist nichts bekannt. —k.

Abrahame, ein Pariser Tonkünstler, Clarinettist, der sowohl als Virtuos, als auch als Componist für sein Instrument einen berühmten Namen und weit verbreiteten Ruf sich erworben hat. Er wurde geb. um 1764, war 1788 erster Clarinettist an der großen Oper zu Paris (maître de Clarinette) und trat in diesem Jahre auch zuerst öffentlich auf als Componist mit X petits airs p. 2 Cl. conten. l'air de Sarg., le pas russe du Fat dupé, und mit einem Potpourri des plus jolis airs, arr. p. 2 Cl., denen alsdann von Jahr zu Jahr noch viele andere folgten, worunter auch eine vortreffliche Schule und mehrere Leetionen oder Uebungsstücke sich befinden, die allen Anfängern auf diesem Instrumente sehr zu empfehlen sind. x.

Abrahamson, einer der berühmtesten Namen in der Dänischen Literatur und Kunst, und wir müssen nur bedauern, daß wir hier, aus Rücksicht auf die Tendenz dieses Werks, nur dem ältern: Werner Hans Friedrich A., dem Vater des jetzigen, besonders um das vaterländische Erziehungswesen hoch verdienten Oberstlieutenants, unsere Aufmerksamkeit widmen können. Er wurde geb. zu Schleswig am 10ten April 1744; als Stabskapitain und Lehrer an der Land= und Artilleriekadettenschule zu Copenhagen war er eifriger Militär, nichts desto weniger aber lag er noch mehr den Wissenschaften und Künsten ob, und wirkte nicht nur als Dichter, Kritiker und Schriftsteller, sondern zeigte sich auch als geschmackvoller Dilettant der Musik und als Componist dem Publicum mit großem Beifalle. Im 3ten Bande des Bragur (1794) steht eine Melodie zu einem dän. Volksliede von seiner Arbeit, welche ein tiefes ästhetisches Gefühl und zugleich eine reiche Phantasie verräth. Im J. 1787 trat er aus den Kriegsdiensten und 89 gebar ihm seine Gattin den oben erwähnten Sohn: Joseph Nicolai Benjamin, der zwar noch nicht als Componist oder überhaupt auch als Dilettant öffentlich aufgetreten ist, dennoch aber durch die große Aufmerksamkeit, welche er als Director der Normalschulen dem öffentlichen Singunterrichte widmete, und den Eifer, mit welchem er denselben betreiben ließ, auf's deutlichste zu erkennen gegeben hat, wie auch er gleich seinem Vater die schöne Kunst der Musik zu schätzen weiß. — 27.

Abrams, Miß, der Name zweier sehr ausgezeichneten englischen Sängerinnen zu London aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, die nebst der Mara sehr viel zu der Verherrlichung und Verschönerung der 1784 und 85 daselbst in der Westmünster Abtey angestellten Musikaufführungen zum Andenken an den hochgefeierten Händel als Prinzipalsängerinnen beitrugen. In Lavenu's Catal. (London 1796) finden sich auch: III Canzonets: Crazy Jane etc. a Smile and Tear, und the Friend of my Heart; ferner: Little Boy Blue, a favor. Glee for 3 Voices, und ein Duett: And must we part, unter dem Namen A., welche von beiden der Miß aber die Componistin ist, oder ob beide daran gearbeitet haben, ist unbekannt geblieben. — 27.

Abruptio — die Abbrechung, Zertrennung, Abreißung — nennt man eine Setzform, in welcher die Melodie, ohne einen wirklichen Schluß=

ton erreicht zu haben, auf einmal, urplötzlich, abbricht, und nach einer nicht sehr kurzen Pause erst wieder beginnt. Meistens pausiren auch die begleitenden oder harmonirenden Stimmen dabei. Es ist dies eins der zweckmäßigsten Mittel zur Darstellung des Komischen (s. dies.), indem durch die unerwartete Störung im Fortgange des Gesanges oder Spieles, ohne daß das Ohr auf irgend eine Weise befriedigt worden ist, die Erwartung auf eine nicht unangenehme Weise getäuscht und dadurch die Aufmerksamkeit noch mehr gesteigert und die innere Thätigkeit der geistigen Vermögen noch reger gemacht wird. Deshalb darf auch die Abruption niemals nach einem reinen Accorde oder Dreiklange, sondern stets nur nach einem dominirenden oder modulirenden unmittelbar folgen, so daß also die Auflösung dieses, sey sie nun wirklich folgerecht oder, wie meistens und auch sehr zweckmäßig zu jenem Ausdrucke, trügerisch, nicht sogleich, sondern erst später nach der Pause eintritt; und es darf auch kein Ton, am allerwenigsten der der Melodie während der Pause fortklingen, sondern es muß der letzte wie abgeschnitten, abgerissen gleichsam seyn. Clavierspieler sind oft nicht präcis genug in dieser Manier, sie lassen die Finger unbedenklich liegen und ahnen nicht den großen Nachtheil, den sie dadurch dem Ausdrucke ihres Vortrags bringen. Keineswegs aber darf die Abruption mit einem Einschnitte oder der Cäsur (s. diese) verwechselt werden; jene ist ein in der Mitte abgerissener Gedanke, und gerade an der Stelle, wo das Gefühl bis zum heftigsten Verlangen nach Befriedigung durch denselben gesteigert ist, diese nun aber nicht erhält, sondern — und dadurch gleichsam noch ungeduldiger gemacht — ohne sonst irgend eine Beschäftigung zu erhalten noch einige Zeit auf dieselbe verzichten muß. Ein Tempo-, Takt- oder Tonartwechsel findet selten nach der Abruption statt, doch kann dies auch recht wohl seyn. —17.

Absatz. Einige Theoristen und Tonlehrer haben Absatz mit Einschnitt verwechselt und als gleichbedeutend genommen, das, was wir aber unter letzterem verstehen, und eigentlich auch nur darunter verstanden werden muß, Cäsur genannt; allein diese ist wieder etwas anderes, so wie auch Einschnitt, als synonym mit Absatz, und auch dieser, nothwendig eine Unbestimmtheit des Begriffs an sich tragen müßte, die keineswegs geeignet seyn dürfte, eine klare Anschauung und deutliche, genau verständliche Erklärung von beiden zuzulassen. Wir trennen daher Absatz von Einschnitt und Cäsur als einen von diesen beiden, ebenfalls auch unter sich verschiedenen, wesentlich abweichenden Begriff. Vergl. die Artikel Einschnitt und Cäsur. Im weiteren Sinne des Worts ist Absatz jeder Ruhepunkt einer Melodie (Gesang der Hauptstimme), in welchem sich die einzelnen Theile und Glieder derselben von einander trennen, also der Name eines größeren oder werthvolleren Interpunktionszeichens; im engeren Sinne aber, und als eigentlicher musikalischer Kunstausdruck betrachtet, ist A. ein solches Glied der Periode, welches einen vollständigen Sinn ausdrückt, und als solches wiederum kleinere Glieder und Theile in sich enthalten und umfassen kann, also ein vollständig sinnvoller musikalischer Redesatz, in welchem mehrere einzelne Gedanken (Einschnitte) für sich ausgesprochen werden. Es ist nun keineswegs so sehr unbestimmt, wie einige Unwissende glauben, welcher Theil eines Ganzen eigentlich den Namen Absatz verdient; hingegen unterscheidet sich dieser von allen übrigen Gliedern und Theilen einer Composition und deren Perioden durch ganz bestimmte und leicht zu erkennende Merkmale: 1) durch seinen Schluß oder die Beschaffenheit der Interpunktion; 2) durch den Rhythmus, und 3) durch die logische Anordnung. In Rücksicht auf den Schluß eines A's sind es ganz bestimmte,

auf eine sichere harmonische Grundlage gebaute Formeln, durch welche derselbe sich von allen übrigen Theilen unterscheidet. Ein Glied einer Melodie, oder ein melodischer Satz kann sich auf zweierlei Art endigen, entweder wird das Ohr durch denselben in vollkommene Ruhe gesetzt, so daß es unbedingt gar nichts Nachfolgendes mehr erwartet; oder es wird durch denselben auf eine Weise befriedigt, daß es immerhin doch noch das Verlangen nach etwas Folgendem behält. Im ersteren Falle ist jenes melodische Glied ein Schlußsatz, und die Endigungsformel ein Tonschluß oder eine Cadenz (s. dies.); im letzteren aber, und nur in diesem, ist dasselbe ein Absatz. Vollkommene Ruhe oder Befriedigung des Ohrs wird hervorgebracht, sobald der Satz mit der Octave des harmonischen Dreiklangs über der Tonika schließt, jedes andere Intervall desselben, aber auch die Töne des harmonischen Dreiklangs über der Dominante, verursachen eine Spannung, ein Warten auf Nachfolgendes. Und so entsteht denn die Regel, daß ein Absatz allemal mit der Terz oder Quinte des Dreiklangs über der Tonika oder auch der Terz, Quinte und Octave des Dreiklangs über der Dominante endigen, dennoch aber in seinem melodischen Gange, gleich dem Schlußsatze, durch die Quinte, Terz und Octave des Dreiklangs seiner Tonika eine genügende harmonische Vollständigkeit erreicht haben muß. Demnach kann nun aber auch ein Schlußsatz gar leicht, durch die einfache Veränderung seines Endtones oder seiner Endigungsformel, in einen Absatz, und umgekehrt ein Absatz in einen Schlußsatz umgeschaffen werden. — Gehen wir nun über zu der Betrachtung der rhythmischen Beschaffenheit eines Absatzes, so müssen wir, um der genaueren Bestimmung jener willen, zuvor auch erst die verschiedenen Arten desselben gehörig von einander unterscheiden. Jeder melodische Theil erfordert natürlich, wenn er einen vollständigen Sinn haben soll, eine gewisse Anzahl von Takten; wird diese Vollständigkeit schon mit dem vierten Takte erreicht, wie meistens, so heißt der Absatz auch wohl Vierer oder Rhythm von 4 Takten; bei verzierten Endnoten eines Absatzes erfolgt der Schluß der eigentlichen Melodie oft erst später im Takte als das eigentliche rhythmische Ende, welches sogleich mit Beginn des vierten Taktes eintritt, und um dieses rhythmische Ende von den eigentlichen melodischen zu unterscheiden, nennt man dasselbe Cäsur (s. dies.). Ist nun der Cäsurton oder die Verzierung des Melodienschlußtons ein Intervall aus dem Dreiklange über der Tonika, so heißt der Absatz ein Grundabsatz; ist hingegen derselbe ein Intervall aus dem Dreiklange über der Dominante, so heißt der A. ein Quintenabsatz oder auch Aenderungsabsatz, und zwar aus dem Grunde, weil theils die Modulation in der ersten Periode eines Tonstücks nach diesem Absatze zu einer andern Tonart sich hinwendet, und weil theils auch alle Absätze, in welchen man in dem Verfolge des Tonstücks in eine andere Tonart modulirt, Quintenabsätze derjenigen Tonart zu seyn pflegen, zu welchen modulirt wird. Aus diesem Grunde gebraucht man aber auch meistens dafür den Ausdruck Halbcadenz (s. dies.). So wie aber der Cäsurton gleichsam zur Verzierung des Melodienschlusses dient, so kann auch er selbst wieder verziert werden, entweder durch den Nachschlag anderer, aber ebenfalls in dem ihm zum Grunde liegenden Dreiklange enthaltener, also consonirender Töne, und dies sowohl ab= als auch aufwärts, wodurch der Absatz eine fragende Form erhalten würde, oder durch den Vorschlag eines dissonirenden, nicht zum Grundaccorde gehörenden Intervalls, das, als Hauptnote (Wechselnote) geschrieben, so wie jener Nachschlag auch durch allerhand durchgehende Töne (Nebennoten) mit der eigentlichen Cäsur verbunden, und somit diese

auf solche Weise noch mehr verziert werden darf. Was hiernach nun noch den Periodenbau oder Rhythmus der Absätze betrifft, so dürfen zunächst zwei derselben von gleicher Art, also zwei Grund- oder zwei Quinten- (Aenderungs-) Absätze, niemals unmittelbar, wenigstens nicht in ein und derselben Tonart, auf einander folgen. Eine solche Folge beleidigt das Ohr und Gefühl; doch hat man bei Quintenabsätzen, besonders in größeren und weiter ausgeführten Perioden, wohl schon und auch mit guter Wirkung eine Ausnahme von dieser Regel gemacht, bei Grundabsätzen aber, zumal wenn die Folge keine bloße Wiederholung, der melodische Inhalt jener vielmehr ein ganz verschiedener ist, steht sie unerschütterlich fest. Wann, wo und wie jene Ausnahme der Quintenabsätze statt finden kann und darf, darüber lassen sich keine bestimmten Merkmale angeben; der gute Geschmack und das ästhetische Gefühl müssen hier entscheiden; nur das Eine möchte auch dabei durchgehends gelten, daß die auf einander folgenden Quintenabsätze doch in Hinsicht ihrer Cäsur stets verschieden seyn müssen, wenn nicht in den Cäsurnoten selbst, so doch in deren Verzierung. — Eine andere Regel, die in Betracht des Periodenbaues oder der rhythmischen Beschaffenheit der Absätze beobachtet werden muß, betrifft die Anzahl der Takte, die zu ihrer Darstellung nöthig sind, und ihr Metrum oder Taktgewicht. Alle Glieder einer Periode erfordern entweder eine gleiche oder eine ungleiche Anzahl von Takten, und werden, wie vorhin schon angedeutet wurde, nach der Summe der Einheiten derselben Dreier, Vierer, Fünfer ꝛc. genannt. Die gewöhnlichsten derselben, die zugleich unser Gefühl am meisten und angenehmsten ansprechen, bestehen aus einer geraden Anzahl von Takten, und zwar, wenn ihr Inhalt nicht durch Nebenideen (Zwischensätze) gleichsam erweitert und ausgedehnt ist, aus vier; bei einer ungeraden Anzahl scheint es, als läge derselben eine Wiederholung irgend eines Taktes oder eine Ausdehnung zweier Taktheile zu zwei ganzen Takten zum Grunde. Die A. von vier Takten können durch ein oder mehrere kleinere melodische Ruhepunkte oder Einschnitte getrennt, aber auch ganz rein von diesen und vollkommen zusammenhängend seyn; daß übrigens ein solcher A. von einem Einschnitte in zwei ungleiche Hälften getheilt würde, ist ein sehr seltener und kaum zu rechtfertigender Fall, vielmehr verlangt der natürliche Rhythmus stets eine gerade und gleiche Theilung. Absätze von 5 Takten (die sogenannten Fünfer) entstehen gewöhnlich durch die Ausdehnung eines Vierers, welche auf verschiedene Weise geschehen kann: entweder durch die unmittelbare Wiederholung eines Taktes, wobei meistens nur um der Mannigfaltigkeit willen die Stimmen mit einander gewechselt werden; oder dadurch, daß die Notenfigur eines Taktes, also nicht eigentlich der Takt selbst, um der Verstärkung des auf ihm ruhenden Nachdrucks willen, nochmals, aber auf anderen Stufen der Tonleiter und auch in einer andern zum Grunde liegenden Harmonie wiederholt wird; oder, und dies am allergewöhnlichsten, durch die Ausdehnung zweier Taktheile zu zwei vollen Takten, so daß z. B. die zwei halben Noten eines Taktes in einem im 4/4 Takt stehenden Satze, aus eben jenem Grunde, zu zwei ganzen, oder zwei Viertel-Noten zu zwei halben ausgedehnt würden. Besteht der Vierer, der auf diese letzte Weise zu einem Fünfer umgeschaffen werden soll, aus zwei Gliedern, so braucht entweder nur einer davon oder können auch sie beide ausgedehnt werden. Alsdann aber läßt sich der ganze Satz auch als zwei Absätze betrachten, und die Ansicht Einiger wohl entschuldigen, wenn sie einen Dreier bisweilen zu den geraden Rhythmen rechnen wollen, weil, wenn beide Glieder ausgedehnt werden, 6 Takte entstehen, also zwei Dreier, die

aber ursrpünglich doch nur einen Absatz von vier Takten (zwei davon sind verdoppelt oder ihre Theile zu ganzen Takten ausgedehnt) umfaßten. Und eben daraus geht nun zugleich auch hervor, daß es sich mit den Absätzen von noch größerer ungerader Taktzahl eben so verhalten muß als mit dem Fünfer; doch kommen solche nur höchst selten vor, gewöhnlich bedient man sich, wie vorhin bemerkt, beim Periodenbau der Vierer, Abweichungen von dieser Regel sind meistens nur Contractionen oder Ausdehnungen. Ueber die Art ihrer Verbindung zu einer ganzen Periode, über den Bau der Periode selbst aus solchen Absätzen, läßt sich kein bestimmter Maaßstab aufstellen; was allenfalls noch aus Rücksicht auf ihre rythmische Beschaffenheit hierauf einwirken und Einfluß haben könnte, darüber vergleiche man die Art. Metrum und Rhythmus. Jetzt bleibt nur noch die logische Anordnung oder Bedeutung der Absätze für unsere Betrachtung übrig. Dieser zu Folge und in Uebereinstimmung mit seiner rythmischen Beschaffenheit kann ein A. sein: entweder einfach, erweitert oder zusammengezogen. Einfach ist ein Absatz, wenn er nur so viel enthält, als zur Darstellung eines vollständigen Sinnes nöthig ist; erweitert, wenn er zu dieser Vollständigkeit überdem noch eine nähere Bestimmung irgend eines Theils der eigentlichen Rede hinzufügt; und zusammengezogen, wenn er den verwandten Sinn ursprünglich eigentlich zweier verschiedener Sätze in sich verbindet und in gedrängter Kürze auf einmal ausdrückt. Es ist keine Hypothese, wenn wir behaupten, jeder musikalische Satz enthält, so wie der in der mündlichen Rede, Subject und Prädikat, ein nur einigermaßen gebildetes Ohr und Kunstgefühl nimmt sie wahr und weiß sie wohl zu unterscheiden; wo nun dies Subject und Prädikat ohne weitere nähere Bestimmung und verdeutlichende Erklärung neben einander stehen, da ist der einfache, wo aber das eine oder andere noch einen besonderen distingirenden Zusatz erhält, da ist der erweiterte Absatz. Die äußere Form dieser Erweiterung besteht, wie oben beim Rhythmus, zunächst in der Wiederholung, daß ein Glied eines einfachen Satzes entweder auf ein und derselben Tonstufe, und zwar ohne oder mit Veränderung der melodischen Nebennoten, oder auf verschiedenen Stufen wiederholt wird. Geschieht diese Wiederholung in letzterer Art (auf verschiedenen Tonstufen) in derselben Tonart, so heißt sie kurzweg nur Versetzung, in einer andern Tonart aber — Transposition, und in mehrmaliger stufenweiser Folge — Progression. Ferner kann ein einfacher A., seinem Aeußern nach, noch mehr erweitert und sein Inhalt noch genauer bestimmt werden durch Hinzufügung eines Anhanges, der noch mehr Licht über das Ganze verbreitet und gleichsam als Commentar erscheint, und welcher entweder nur ein wiederholter und etwas veränderter Theil des Satzes selbst, oder auch ein noch nicht in diesem enthaltenes Glied seyn kann, das aber ganz geeignet seyn muß, den eigentlichen Zweck des Anhanges zu erfüllen. Dadurch erhält der erweiterte Satz zwei Absatzformeln auf einem und ebendemselben Grundtone, die aber nothwendig entweder in Ansehung des Tones, welcher die Cäsurnote ausmacht, oder wenigstens bei einer und eben derselben Cäsurnote in Ansehung ihrer Verzierung verschieden seyn müssen. Eine Gleichheit hierin wäre monoton und unangenehm, ausgenommen wenn die Formel über der Dominante geschieht, wo auch eine gleichartige Schlußform das Gefühl durchaus nicht beleidigt. Das dritte Hülfsmittel endlich einen einfachen Satz zu erweitern, und seinen Inhalt dadurch noch bestimmter darzustellen, ist die Fortsetzung einer in demselben vorhandenen metrischen Formel. Der zusammengezogene oder geschobene A. entsteht, wenn zwei oder mehrere derselben dergestalt mit einander verbunden werden,

daß sie ihrem Aeußeren nach als ein einziger Satz erscheinen und auch in dem Periodenbaue als solcher angesehen werden. Vornehmlich und am gewöhnlichsten wird das dadurch bewirkt, daß bei zwei vollständigen Sätzen der Takt, welcher die Cäsur des ersteren Satzes enthält, ausgelassen, und der Anfangston des zweiten Satzes zugleich auch als Cäsurton des vorhergehenden betrachtet wird. Man nennt dies Verfahren in der Kunstsprache die **Takterstickung**. In diesem Falle enthält zwar der (aus zwei Sätzen zusammengezogene) ganze Satz nur sieben Takte, wird aber in der Periode nicht als ein melodisches Glied von ungleicher Taktzahl, sondern als ein Satz von acht Takten betrachtet, indem der Takt, in welchem die Cäsurnote des ersten Satzes ausgelassen worden ist, doppelt, einmal als Schlußtakt des ersten und dann auch als Anfangstakt des zweiten Absatzes gezählt wird; — eine besonders dann sehr vortheilhaft anzuwendende Art der Contraction, wenn der eben erwähnten unmittelbaren Folge zweier gleichartiger Absätze in einer und eben derselben Tonart entgangen werden soll, ohne die Melodie zu ändern oder den eigenthümlichen Bau der Periode zu stören. Alsdann kann jene Contraction geschehen dadurch, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, den Satz als vollständig empfinden zu lassen, so daß der folgende noch zur Vollständigkeit des ersteren erfordert wird, und beide Sätze somit als nur ein ganzer erscheinen; — ein Proceß, der aber nur in dem Falle vorgenommen werden kann, wenn der erste Absatz aus zwei Gliedern besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten. Und endlich dient hiezu als Mittel das wirkliche Aneinanderketten der Absätze, um dessen willen der Raum von der Cäsurnote des ersten bis zu der Anfangsnote des zweiten A's mit beliebigen, aber doch dem Charakter des Satzes und der Periode selbst streng angemessenen, Tönen ausgefüllt werden muß. Das ohngefähr wäre das Nothwendigste über den Charakter, die Natur und das eigenthümliche Wesen der Absätze, so weit es hier der Raum gestattet. Beispiele haben wir nicht hinzugefügt, theils um den Raum zu sparen, theils weil uns die ganze Sache so bündig und klar scheint, daß dieselben nur als überflüssig hätten erscheinen müssen, und endlich theils auch, weil der, welcher uns nicht verstanden haben und noch weiter darüber belehrt zu seyn wünschen sollte, solche in mehr als hinlänglicher Anzahl findet in **Riepels** Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst, cap. 2. u. 3., in **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes in dem Cap. von den Einschnitten, in **Sulzers** Theorie der schönen Künste unter d. Art. **Einschnitt**; in **Kochs** Anleitung zur Composition, Th. II. pap. 349. bis 356, und auch in dessen musikalischem Lexicon unter d. Art. **Absatz**. So auch in den theoretischen Werken G. Webers, Albrechtsbergers und Türks. 40.

Abschnitt — ein Ausdruck, mit welchem diejenigen Ruhepunkte einer Melodie zuweilen bezeichnet werden, die einen Theil von weniger bestimmtem Umfange begränzen, also Glieder ohne besondere wesentlich distingirende Merkmale. Wo von einem bestimmten Umfange der Theile die Rede ist, da heißen diese einzelnen Glieder **Periode**, **Absatz**, **Einschnitt**. S. dies. Art.

Absetzen — das, der Finger, ist eine Applicatur-Manier, wo ein und derselbe Finger auf zwei verschiedenen Tasten oder zum Anschlage zweier verschiedener auf einander folgender Töne gebraucht wird. Immer jedoch müssen diese in solchem Falle weiter von einander entfernt liegen; bei der Stufenfolge einer Secunde ist eine solche Art der Fingersetzung jeden-

falls fehlerhaft und nur dann höchstens zulässig, wenn eine Pause dazwischen vorkommt oder der vorhergehende Ton durch einen starken Accent scharf abgestoßen wird. Ueberhaupt aber sollte man sich derselben nur in Nothfällen bedienen, in denen die gewöhnlichen Mittel einer guten Fingersetzung (s. dies.), das Ueber- und Unterschlagen und das Uebergehen 2c. der Finger, zur Ausführung eines Satzes oder einer Passage nicht hinreichen oder anzuwenden sind, indem niemals eine vollkommene Sicherheit und Präcision im Anschlage damit verbunden seyn kann. Einige Musiklehrer wollen darunter auch, aber ohne hinreichenden Grund (selbst etymologisch unrichtig) das sogenannte Abstoßen der Töne verstehen; für solche s. d. Art. Abstoßen. —i—.

Abschwellen — s. d. Art. Schwellton.

Abstammen — abstammende Accorde und abstammende Intervalle — s. d. Art. Stammaccord und Intervall.

Abstoßen — die Töne, heißt, einen jeden derselben so kurz angeben, daß sie alle in ihrer Folge merklich von einander abgesondert werden, und zwischen dem Anschlage derselben stets ein klangleerer Raum sich bemerken läßt. Es ist dies nicht so leicht, wie viele Musiker und Musiklehrer glauben, und wird, obschon zu einem guten ausdrucksvollen Vortrage nicht selten wesentlich nothwendig, leider nur zu oft von denselben in der Lehre vom Anschlage gar oberflächlich behandelt. In dem Adagio, Largo, Lento etc., überhaupt in allen Sätzen von langsamer Bewegung können und dürfen die Töne keineswegs so kurz abgestoßen werden, als dies bei schnelleren Tempi der Fall ist, selbst nicht wenn der Zeitraum des Notenwerths in diesen mit dem in jenen ganz übereinstimmt, da die Tonstücke in jenen Bewegungsarten an und für sich schon einen gesangreicheren Vortrag und daher also auch mehr Klang der Töne erfordern. Es giebt also verschiedene Grade des Abstoßens, die durch die Grade der Tempi ins Besondere bestimmt werden: je langsamer das Tempo, desto länger muß der abzustoßende Ton fortklingen oder singen und desto kürzer ist der zwischen zwei solchen Tönen wahrzunehmende klangleere Zwischenraum, und umgekehrt also, je schneller das Tempo, desto kürzer der Klang des abzustoßenden Tones 2c. Aus diesem Grunde ist es nun auch ganz falsch, wenn einige Tonsetzer die abzustoßenden Töne statt mit dem gehörigen Zeichen anzudeuten durch Pausen von einander trennen, so z. B. Viertel als Achtel und daneben eine Achtels-Pause, Achtel als Sechszehntel und daneben eine Sechszehntels-Pause schreiben, weil es aus Rücksicht auf das Tempo noch keineswegs bestimmt ausgemacht ist, daß das abzustoßende Viertel oder Achtel gerade die Zeit eines Achtels oder Sechszehntels hindurch klingen darf. Freilich sind auch jene Zeichen bei Weitem noch nicht bestimmt genug, man setzt ohne Unterschied Punkte (.) oder Striche (ı) über die Noten, wenn gleich diese letzteren von gewissenhaften Tonsetzern als das schärfere und jene als das schwächere Abstoßzeichen gebraucht werden; oder man läßt, namentlich bei schnelleren Passagen, auch diese Zeichen ganz weg, und vertraut auf den guten Geschmack und die Kenntnisse des Spielers. Das geht aber nicht immer an; wo eine ganze Reihe solcher abzustoßenden Töne auf einander folgt, da sollte man, sowohl bei einem langsamen als schnellen Tempo, wenigstens das Wort staccato (abgestoßen) hinzusetzen, und nun auch, wie es wohl gefordert werden darf, von dem ausübenden Künstler erwarten, daß er weiß, wie die Töne in diesem Falle und dieser Stelle abgestoßen werden müssen; wo aber diese Töne, seyen sie länger oder kürzer, nur einzeln vorkommen, oder auch wohl mit Bindungen in unmittelbarer Folge abwechseln, da muß der

abstoßende Anschlag nothwendig durch jene Zeichen angedeutet werden, da es auf der andern Seite, wenn diese Zeichen weggelassen werden, doch auch wohl wieder zu viel von dem Spieler verlangt ist, daß er geradezu errathen soll, welche Töne der Componist, im Einzelnen, abgestoßen und welche er gebunden haben will. Ganze Sätze und Perioden tragen vielleicht noch andere Zeichen an sich, welche auch auf diese Art des Vortrags hindeuten, doch aber werden solche wohl nur sehr selten durchgehends abgestoßen. Bei den Bogeninstrumenten, auf welchen nur Töne von längerem Zeitverhalt gut abgestoßen werden können, geschieht dies durch einen kurzen Stoß oder rückenden Strich (meistens aufwärts) mit dem Bogen, bei Blasinstrumenten, auf welchen auch Töne von kürzerem Zeitverhalt einen solchen Vortrag zulassen, durch einen verhaltenen Stoß der Luft und eine eigenthümliche Bewegung mit der Zunge. Für jene aber giebt es noch eine andere Art des Abstoßens der Töne, diese s. unter d. Art. **Piquiren** oder **Pickiren**, und pizzicato.
GS.

Abstoßzeichen — die über den abzustoßenden Noten stehenden Punkte oder Striche, auch das Wort staccato — s. d. vorhergehenden Art.

Abstract — wird diejenige schmale Holzstange in der Orgel genannt, welche an die Tasten angeschraubt ist, und von da nach dem Wellenbrette und dem Windkasten hinläuft, um hier, beim Niederdrücken der Tasten, die Cancellenventile (oft auch nur Ventile genannt, s. dies.) aufzuziehen, damit der Wind in die für jede einzelne Taste bestimmten Pfeifen dringen und so den nöthigen Ton hervorbringen kann. Von dem Anschrauben dieser Abstracte, sowohl unten an die Tasten als oben in der Orgel, damit sie nicht zu lang und nicht zu kurz sind, also die Ventile nicht zu wenig und auch nicht zu viel öffnen, ist sowohl die Reinheit und Bestimmtheit des Tones, als auch das gute Verschließen oder Bedecken der Ventile (ähnlich den Klappen bei Blasinstrumenten) ihrer Cancellen oder Löcher, wodurch das sogenannte Heulen der Pfeifen verhindert wird, sehr abhängig, und es ist daher nothwendig, daß auch darauf bei dem Baue einer Orgel eine sorgfältige Aufmerksamkeit verwendet wird. Zu vergl. auch d. Art. **Orgel.**
9.

Abstufung heißt in der Musik, so wie überhaupt in den schönen Künsten, ein solches Fortschreiten von dem Tiefern zum Höhern und von dem Höhern zu dem Tiefern, von dem Schwächeren zum Stärkeren und von dem Stärkeren zu dem Schwächeren, wie es dem Naturgesetze angemessen ist, daß **Nichts durch einen Sprung geschehe, sondern sich stufenweise und in gehöriger Ordnung entwickele.** Die Abstufung hat sich zum Gesetze erhoben, wovon sich kein Tonkünstler entbinden kann, indem von demselben alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in der musikalischen Darstellung abhängt. Wir unterscheiden eine **physische** und eine **psychische**, eine **äußere** und **innere** Abstufung. Die **physische** oder **äußere** Abstufung nennen wir das Steigen und Fallen in der **äußern** Erscheinung der Tongebilde; die **psychische** oder **innere** Abstufung ist das Steigen und Fallen der Tongebilde, in sofern dasselbe durch das Steigen und Fallen unseres Seelenlebens, unserer Empfindungen und Leidenschaften, bedingt ist und demselben entspricht. Sofern wir nämlich Musik nicht blos als ein Tonspiel, sondern als Sprache unserer Empfindungen betrachten, muß sie auch den Anforderungen entsprechen, welche man an eine Sprache macht, d. h. ihr Inhalt muß dem Gehalte der darzustellenden Empfindungen entsprechen, diese müssen durch die Ausdrucksweise deutlich erkannt werden, in der Darstellungsweise muß Wahrheit statt

finden; und die äußere Form der Musik muß wiederum dem Inhalte angemessen seyn. Da nun aber auch in der Gemüthswelt nichts mit einem Sprunge geschieht, sondern Empfindung aus Empfindung sich nach bestimmten Gesetzen stufenweise entwickelt, — wenn nicht etwa eine Anregung von Außen die herrschende Empfindung verdrängt, eine andere plötzlich an ihre Stelle tritt und der Gemüthsbewegung unerwartet eine andere Richtung gibt, — so müssen in eben dem Maaße musikalische Gedanken aus musikalischen Gedanken sich stufenweise entwickeln und in eben der Beziehung und Verwandtschaft zu einander stehen, worin die dargestellten Empfindungen selbst stehen. Da ferner unsere Empfindungen bald stärker bald schwächer sind, sich in dieser Beziehung in jedem Momente verändern, bald sich erheben, bald wieder herabsinken, je nach der Wichtigkeit der Vorstellungen, wodurch die Empfindungen erregt werden; so muß sich auch der Ausdruck dieser Empfindungen, die Tonsprache bald erheben, bald wieder herabsinken, wenn sie in ihrem Ausdrucke wahr seyn und die beabsichtigte Wirkung hervorbringen soll. Musik nun, in sofern sie den darzustellenden Empfindungen in ihrem Steigen und Fallen stets entspricht, in sofern Wahrheit in ihrem Ausdrucke liegt, nennen wir eine ausdrucksvolle Musik und den angemessenen Vortrag derselben, d. h. die angemessene Darstellung nach ihrer äußern Form, ausdrucksvollen Vortrag. Da Abstufung und Accent unmittelbar zusammengränzen, so vergleiche man hier noch den letztern Artikel. — Auch in sofern wir Musik nicht als Ausdruck von Empfindungen, sondern als bloßes Tonspiel betrachten, welches durch Wechsel und Mannigfaltigkeit sowohl unsern innern Sinn reitzen, als auch durch sanfte Erschütterung unsers Nervensystems das Gefühl der Behaglichkeit erwecken soll, darf sie die Eigenschaft der Abstufung nicht entbehren. Der Mangel derselben würde zur ermüdenden Monotonie herabsinken. Das Spiel der Aeolsharfe z. B., welches nur als ein reines Tonspiel betrachtet werden kann, würde uns durch seine Einförmigkeit ermüden, wenn nicht ein beständiges Steigen und Fallen, ein ununterbrochener stufenweise eintretender Wechsel zwischen dem Tiefern und Höhern, dem Schwächern und Stärkern statt fände. H.

Abub oder Abhubh, ein Blasinstrument der alten Hebräer, welches nach Kircher. Musurg. T. I. lib. 2. cap. 4. unsern Zinken ähnlich gewesen, und bei den Opfern gebraucht worden seyn soll. Die Thalmudisten aber erwähnen seiner nicht, auch die Leviten, welchen doch der ganze musikalische Theil des jüdischen Tempeldienstes oblag, bedienten sich niemals desselben, und, so viel uns bekannt ist, wird es im ganzen alten Testamente nicht erwähnt; daher müssen wir, wenn auch nicht seine Existenz, so doch die oben erwähnte Anwendung und Bestimmung desselben sehr bezweifeln, oder es liegt seine Zeit diesseits des A. T. und nach Auflösung der Davidischen und Salomonischen Ueblichkeit im Tempeldienste. Sg.

Abweichung — heißt das Verändern des Schlußtaktes oder Satzes (weil es auch mehrere Takte seyn können) bei der Wiederholung einer Periode oder eines Theiles, so daß derselbe zum zweitenmale ganz anders als zum erstenmale gespielt wird. Das Zeichen dafür sind gewöhnlich die Ziffern 1 und 2; die erste bezeichnet die Noten, welche beim erstenmale, und die zweite diejenigen, welche beim zweitenmale, dem Wiederholen, gespielt werden sollen. Ist die Abweichung nur in einer Stimme, so stehen die Noten auch wohl in ein und demselben Takte, und darüber oder darunter 1 oder 2; bei denen die 1 steht, vielleicht die aufwärtsgestrichenen, diejenigen Noten

spielt man das erstemal, und bei denen die 2 steht, vielleicht die abwärtsgestrichenen, das zweitemal. Weichen beide Stimmen, Discant und Baß, ab, so müssen die Noten, wie es überhaupt auch meistens geschieht, nothwendig in zwei verschiedene Takte geschrieben werden, weil sonst die Uebersicht erschwert werden würde. Im ersten Falle, wo nur eine Stimme abweicht, ist dies am öftersten der Baß. Der Grund einer solchen Abweichung liegt in der Verbindung mit dem Folgenden; entweder würde, ohne diese Abweichung, die Melodie und Harmonie desselben sich nicht schicklich genug an die des Vorhergehenden anreihen, oder es würde ein Fehler im rhythmischen Verhältnisse entstehen, in der Verbindung mit dem Folgenden zu viel oder zu wenig Werth im Takte seyn. Wo die abweichenden Noten in mehreren verschiedenen Takten vorgezeichnet sind, da steht natürlich zwischen den erstvorzutragenden und den nachher eigentlich erst abweichenden das Wiederholungszeichen, und über demselben unter einem begränzenden Bogen, damit man genau weiß, wie viel Takte von einander abweichen oder mit einander gewechselt werden soll, 1 und 2. B.

Abweichungszeichen — siehe den vorhergehenden Artikel.

Abziehen heißt 1) eine Saite von einem Instrumente herunternehmen, wenn solche fehlerhaft, unrein oder abgenutzt ist. 2) s. Abzug.

Abzug, der, ist 1) beim Anschlagen der Tasteninstrumente das Verfahren, wie die Finger von den angeschlagenen Tasten wieder herunter genommen werden. Die Finger nämlich dürfen nicht senkrecht von den Tasten aufgehoben werden, sondern das erste Glied derselben muß stets etwas nach der innern Fläche der Hand zugebogen und so die Finger gewissermaaßen von den Tasten abgezogen werden (s. Anschlag). 2) Die Art und Weise, wie bei dem getragenen Spiele die Finger von den Löchern oder Klappen der Blasinstrumente heruntergenommen, abgezogen werden. 3) Die Art und Weise, wie der Bogen von den Saiten der Streichinstrumente aufgehoben werden muß (s. Bogenführung). 4) Abzug an der Orgel, s. Abstract. H.

Abzugsschlag — ein Kunstausdruck, dessen sich wohl die Paukenschläger bei der Behandlung ihres Instruments hin und wieder bedienen, um damit eine besondere Art von Wirbel, oder vielmehr eine besondere Schlagmanier in der Hervorbringung desselben zu bezeichnen. Sie lassen nämlich dabei nicht blos die Schlagstöcke, und auch diese nicht wie die gewöhnlichen Trommelschläger oder wie es die Paukenschläger gemeiniglich beim Wirbel zu thun pflegen, sondern auch die beiden Paukentöne selbst mit einander so schnell als möglich wechseln. Wie dies geschieht, kann mit Worten nicht wohl beschrieben, sondern muß von dem praktischen Meister selbst augenscheinlich gesehen und erlernt werden. — 44.

Academie, gewöhnlich ein Verein von Gelehrten und Künstlern, die gemeinschaftlich sich die höhere Ausbildung ihrer Wissenschaft oder Kunst zum Zwecke vorgesetzt haben. Es sind dazu weder eine Besoldung von Seiten des Staats, noch der Unterricht der Jugend wesentlich erforderlich; zwar sind die Academien zu Paris, Stockholm und Berlin zum Theil Lehranstalten, allein erst später sind sie dies geworden, und früher verfolgten sie nur den eben angegebenen Zweck. Die Mitglieder einer Academie wählen sich entweder ein bestimmtes Fach der Wissenschaft oder Kunst, oder auch trägt ihnen die Regierung die besondere Bearbeitung eines solchen Faches auf; sie liefern dann darüber Arbeiten, die in regelmäßigen Versammlungen und in den Denkschriften oder Abhandlungen der Academie

vorgelesen werden. Eine solche Academie war zu Athen, sie hatte um jenes Zweckes willen den Charakter einer Art Kampfschule, und war Besitzung eines gewissen Academus, und von daher schreibt sich eigentlich auch der Name. In ihr lehrte Plato; doch bestand nach diesem Begriffe ein solcher Gelehrtenverein schon früher zu Alexandrien, und dies mag die erste im Alterthum gewesen seyn. Von hier aus entlehnten die gelehrten Juden die Sitte, Academien zu stiften, welche in den Städten am Euphrat, Sora, Nehardea, und Punebedita angelegt wurden. Von ihnen dann lernten die Nestorianer im sechsten Jahrhundert die Wissenschaft schätzen, von diesen die Araber, deren vortreffliche Kalifen eine Menge Academien stifteten; auch am Hofe Karls des Großen befand sich eine Academie, die der Kaiser auf seines Lehrers Alcuin Veranlassung gestiftet hatte und deren Mitglied er selbst war. Mit Alcuins Tode aber ging diese nützliche Anstalt unter, und von da an findet sich keine eigentliche Academie wieder bis zu den Zeiten, wo durch die Eroberung Constantinopels mehrere griechische Gelehrte bewogen wurden, sich nach Italien zu flüchten. Lorenz von Medici legte in Florenz zuerst eine griechische Academie an, und Cosmus alsdann die bekannte Platonische; zwar waren auch diese beiden Anstalten von nicht langer Dauer, allein bald traten andere und umfassendere Academien und zunächst in Italien an ihre Stelle, und verbreiteten sich von da aus durch alle Staaten Europas, neuerer Zeit auch außer Europa. — Nach allen diesem ist denn auch unter einer Academie der Musik eigentlich nur eine Gesellschaft von Tonkünstlern und Dilettanten zu verstehen, die sich entweder aus eigenem Antriebe, oder auch auf Veranstaltung eines Regenten, oder des Staates, vereinigen, um zu gewissen Zeiten Zusammenkünfte zu halten, und bei diesen die Fortbildung der Kunst zum Gegenstande der Berathung rc. zu machen, entweder durch eigene Ausführung größerer und seltener Kunstwerke, oder auch durch wissenschaftliche und kritische Betrachtungen über einzelne und bestimmte Gegenstände der Tonkunst. Besonders das Ausland hat sich durch die, bald mehr bald weniger glanzvolle, Constituirung solcher Gesellschaften hervorgethan; so sind namentlich in Schweden, in Stockholm, zwei solcher Academien. Eine derselben besteht blos aus Dilettanten, bei deren Versammlungen jedoch die vorzüglichsten Mitglieder der dortigen K. Capelle gegenwärtig sind. Zur Bestreitung der damit verbundenen Unkosten ist ihnen ein Theil der Einkünfte des Lotto zugewiesen. Die andere ist von dieser ganz abgesondert und auch in Ansehung ihrer Einrichtung von derselben ganz verschieden. Sie gleicht der ehemaligen Academie royale de Musique zu Paris. Seit November 1786 ist damit eine, nach dem vom Abt Vogler entworfenen Plane eingerichtete, Tonschule verbunden, in welcher junge Leute für die Capelle des Königs gebildet werden. Eine dritte rein musikalische Academie ist die Filarmonische Gesellschaft zu Verona, die schon in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts blühete und seit der Zeit auch mehrere ausgezeichnete deutsche Tonkünstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hat. Eine vierte die Society of ancient Music zu London, die besonders aber in der Absicht sich regelmäßig versammelt, um Tonstücke alter berühmter Tonsetzer auszuführen. Auch gehört die bei der vorletzten französischen Revolution untergegangene Academie royale de Musique zu Paris hieher. Sie bildete eine eigene Oper, welche im Jahre 1669 errichtet wurde und die ausgezeichnetsten Künstler zu ihren Mitgliedern zählte. 1787 bestand sie aus 24 Solosängern, 66 Choristen, 77 Instrumentisten, 25 Solotänzern, und 69 Figuranten. Damit stand zugleich die Ecole royale de Chant et de Declamation in Verbindung, welche 1784 vom Baron Breteuil errichtet

wurde, und an der nicht blos Lehrer für den Gesang und die Declamation, sondern auch für alle übrigen Künste angestellt waren, deren Kenntnisse einem vollkommenen Virtuosen und Acteur nothwendig sind. Es wurden Zöglinge beiderlei Geschlechts darin aufgenommen, aber nur wenn sie von angesehener Herkunft waren. Auch in Mailand und Neapel haben sich filharmonische Gesellschaften gebildet, die gleich den vorigen aus ordentlichen, außerordentlichen und Ehren-Mitgliedern bestehen, auch Auswärtige dazu ernennen, und unter diesen besondere Correspondenten halten; noch vor Kurzem wurde der K. Academie der Künste in Berlin eine bis dahin fehlende Section der Musik zugefügt, die sich ebenfalls die Errichtung einer Compositionsschule zur Aufgabe macht, und bereits vortreffliche Lehrer dazu erwählt hat. So wie aber der Name Academie vornehmlich in Deutschland gleichbedeutend mit Universität gebraucht wird, darunter auch die Zeichnungen (Academiestücke) der Zöglinge auf Kunstschulen verstanden werden, so ist derselbe hier oft auch für Singvereine und Concerte gemißbraucht worden. Wir können uns manchmal des Lächelns nicht enthalten, wenn wir auf den Concertzetteln reisender Tonkünstler Ankündigungen „großer musikalischer Academien" lesen, die oft viel passender mit dem bescheidenen Namen einer Unterhaltung sich begnügen sollten. — Es existiren fast in allen größern Städten Deutschlands Gesangvereine unter dem Namen Singacademien; wenn eine davon diesen erhebenden Namen verdient, so ist es die in Berlin, welche im Jahre 1789 der verstorbene K. Preuß. Cammermusikus Carl Fasch errichtete, in welcher eine bedeutende Anzahl von Personen verschiedenen Standes, Alters und Geschlechts sich versammelt, um sich im guten Gesange ohne Instrumentalbegleitung zu üben. Besonders unter der vortrefflichen Leitung Zelters hat sie einen hohen Grad von Berühmtheit erlangt. Auch die Göttinger Singacademie, welche der dortige Universitätsmusikdirector Heinroth errichtet und bisher, in der Art eines freundschaftlichen Lehrers, persönlich bei ihren wöchentlichen Zusammenkünften geleitet hat, darf wohl hieher gerechnet werden. Nur Studirende haben in ihr Zutritt, und es wäre zu wünschen, daß sie noch mehr von Theologen besucht würde, da, wegen des großen Einflusses des Gesanges auf eine wohltönende Sprache, die Uebung in jenem den zukünftigen Predigern nur von wesentlichem und unberechenbarem Vortheile seyn kann. Einen andern Verein von Sängern und zur Uebung im Singen wüßten wir aber nicht zu nennen, der allenfalls noch den Namen Academie, ohne gänzliche Vernichtung des hiermit verbundenen und oben näher angedeuteten Begriffs, verdiente. Ueber das Weitere ist zu vergl. d. Art. Conservatorium und Institut. GS.

Academie royale de Musique — die bekannte vormalige Pariser große Oper, s. d. vorhergehenden Art. Eine genauere Beschreibung davon findet sich in der musikalischen Realzeitung vom Jahr 1788.

A capella, oder a la capella, nach Art des Kirchenstyls, so viel als alla breve (s. d. Art.), weil im Kirchenstyle häufig diese Tempobezeichnung vorkommt. Oefterer aber bezeichnet es, daß die Instrumente im Einklang mit den Singstimmen gehen sollen, oder auch, daß eine Stimme von mehreren Instrumenten zugleich fortgeführt wird. A.

A capriccio (ausgesprochen a kaprittschio), nach Laune. Der Tonsetzer überläßt damit der Willkühr des Spielers oder Sängers die Bestimmung des Tempo oder die Ausführung einer Cadenz, nicht aber des Vortrags im Allgemeinen, denn es ist stets damit noch der Nebenbegriff ver-

verbunden, daß in der Regel ein scherzhafter Moment in den Ausdruck gelegt werden, und somit der Exekutirende nicht nur nach Willkühr sondern auch mit Laune spielen oder singen soll, was sich wohl mehr auf das Tempo, als auf alle übrigen Vortragsmittel beziehen dürfte. S. d. Art. Capriccio. A.

Acathistus, ein Lobgesang, welcher in den griechischen Kirchen der Jungfrau Maria zu Ehren am Sonnabende vor der fünften Woche in den Fasten gesungen wurde, und wobei sich das Volk, wie mehrere Historiker versichern, die ganze Nacht hindurch nicht niedersetzen durfte. Wie dieser Lobgesang eingerichtet war, und in welcher Art er von der Gemeinde und den Priestern abwechselnd vorgetragen wurde, läßt sich nicht genau mehr angeben; gewiß ist, daß, obschon er selbst eine ziemliche Ausdehnung hatte, dennoch einzelne Perioden daraus öfters wiederholt wurden, einzig und allein nur, um mit wenigen Pausen die ganze Nacht, in welcher er gesungen wurde, damit auszufüllen. 48.

Acca, Bischof von Kent. Als durch die Heiraths-Bedingung der Königin Bertha, Gemahlin des Königs Ethelbert in England, Tochter des Königs Caribert von Paris, eine freie Religionsübung in England und dadurch hier zuerst (569) die christliche Religion eingeführt wurde, gingen im J. 597 gegen 40 der besten römischen Sänger dorthin, um durch feierliche Kirchengesänge das Werk der Bekehrung noch mehr zu erleichtern und zu befördern. Acca erkannte die große Wirksamkeit dieses Mittels, war daher einer der eifrigsten Verbesserer des Kirchengesanges in England, ging zu diesem Behufe selbst nach Rom, um gleichsam an der Quelle den Gesang zu erlernen, und durch sein Beispiel auch Andere dazu aufzumuntern. Er verfehlte seinen Zweck nicht und hat sich dadurch in der Geschichte des Kirchengesanges einen ewig bleibenden Ruhm erworben. Sg.

Accarezzevole, schmeichelnd, einschmeichelnd, lieblich, angenehm, wird hin und wieder, doch aber nur sehr selten, als Vortrags-Bezeichnung gesetzt. A.

Accas, auch Occo genannt, in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts Bischof zu Hagustald in Northumberland, jetzt Heyham; selbst ein vortrefflicher Tenorsänger oder Baritonist ließ er sich, so weit seine Wirkung sich erstrecken konnte, die Verbesserung des Kirchengesanges sehr angelegen seyn, insonderheit erwarb er sich durch die zweckmäßigere Anordnung desselben große Verdienste. Er schrieb: Variorum carminum, inprimis ecclesiasticorum, librum unum, welches auch jetzt noch auf einigen Bibliotheken sich vorfindet. Sein Sterbejahr war 740. 27.

Accelerando (ausgesprochen attschelerando) heißt: beschleunigend, nach und nach eilend, wo also noch kein neues Tempo eintreten, wohl aber durch eine Steigerung des Zeitmaaßes auch der Ausdruck in seiner Kraft gesteigert werden soll. Steht poco a poco davor, so geht diese Steigerung langsamer vor sich. In sofern dieselbe auch zu den sogenannten willkührlichen Manieren (s. dies. Art.) gehört, so wird dieses accelerando, seltener jedoch als ritardando, auch gebraucht, um damit einen Uebergang aus einem langsamen Tempo in ein schnelleres vorzubereiten. A.

Acceleration — das Eilen in der Bewegung, die Beschleunigung, s. den vorhergehenden Art. accelerando und d. Art. Bewegung und Rhythmus.

Accent — Betonung und Betonungszeichen. Beide sind entweder

sprachliche oder musikalische. Haben wir hier auch nur mit den musikalischen zu thun, so können doch die sprachlichen nicht ganz übergangen werden, da beide einen Grund, gemeinschaftliche Eigenschaften und gleiche Zwecke haben. Beide beabsichtigen klare Verständlichkeit, gehörige Verschmelzung des Lichts und des Schattens, und eine lebhafte und innige Ansprache des Gefühls. Das kann in Sprache und Musik bewirkt werden 1) durch verschiedene Dauer (Längen und Kürzen in mancherlei Abstufungen), 2) durch verschiedene Stärke und Schwäche in den mannigfachsten Gradationen, und 3) durch verschiedene Tonhöhe. Die abgemessene Hervorhebung der Wortsylben oder der musikalischen Töne ist also im Allgemeinen Accent. Diese Messung geschieht nun theils durch den Verstand und bekommt dadurch etwas Gesetzliches, etwas wiederkehrend gleichmäßig Geltendes vermöge des festen Begriffs, oder sie geschieht durch das Gefühl, wodurch sie veränderlich und abhängig wird von der gegebenen Stellung und von der Stimmung des Vortragenden, so daß im zweiten Falle nicht Alles bis ins Kleinste gleichmäßig geregelt werden kann. Steht die Accentuation in gleicher Wechselwirkung mit beiden, leistet sie beiden, sowohl den allgemeinen Anforderungen des Verstandes als den besondern Eigenheiten des Gefühls, zugleich Genüge, so wird sie die beste seyn nicht minder in der Rede, als im Gesange und Instrumentenspiele. Die Sache ist demnach höchst wichtig. Im verschiedenen Accente zeigt sich der verschiedene Charakter ganzer Völker wie jedes einzelnen Menschen. Es erhellet schon hieraus, ob ein Volk, Stamm oder Individuum mehr dem Gefühl oder dem Verstande die Herrschaft eingeräumt hat, oder ob es und wie weit es bis dahin vorgeschritten ist, beide zu verbinden. — Die Lehre von den Längen und Kürzen der Sprachsylben heißt bekanntlich Prosodie. Die Kenntniß derselben sollte keinem Componisten und Sänger in den Sprachen fehlen, in welchen er componirt oder singt, will er nicht auffallende Verstöße machen, die jeden gebildeten, ja jeden nur durch Uebung mit der Sprache vertrauten Hörer widrig fassen. Die Sprache und die Musik haben dreierlei Betonungen: 1) den grammatikalischen Accent, den wir in der Musik richtiger den taktischen nennen wollen; 2) den rhythmischen und 3) den malenden (stärkenden) oder den Gefühlsaccent. Der erste hat es mit den gesetzlichen Längen und Kürzen der Wortsylben zu thun und in der Musik mit dem geregelten Wechsel der guten und schlechten Takttheile, Taktzeiten und Taktglieder (vergl. Takt). Folglich ist er auf den Verstand gebaut und darf durchaus nicht vernachlässigt werden, wenn die Deutlichkeit des Zusammenhanges nicht verloren gehen soll. Der rhythmische hat es mit symmetrischen Reihen kleinerer und größerer Abschnitte mit einander verbundener Worte oder Töne zu thun, die zwar im Taktischen sich bewegen können, und zwar gewöhnlich, aber nicht müssen, was uns der Choral und das Recitativ beweisen. Die Längen und Kürzen des grammatikalischen Accents müssen auch ihm zur festen Grundlage dienen, desgleichen etwas Taktähnliches im Wechsel guter und schlechter d. i. stärker und schwächer markirter Tonverhältnisse. Rhythmische Einschnitte in der Musik sind mit Verszeichen und ihren Caesuren zu vergleichen; sie sind bald länger bald kürzer als das Taktmaaß, das mit dem Fuße eines Versmaaßes zu vergleichen ist. Diese rhythmischen Abschnitte haben von der einen Seite eben so viel Geregeltes als die grammatikalischen und taktischen, lassen aber dabei den eigenthümlichsten Zusammenfügungen Raum, die hauptsächlich nach dem Gesetze der Symmetrie sich ordnen. Sie gehören folglich einer vom Verstande geregelten oder einer gebildeten Phantasie an, sobald auf den Schöpfer eines

3 *

Kunstwerks geschen wird, denn für den Darsteller desselben sind sie im Auffassen und Wiedergeben des Gedichteten zunächst Erweise verständiger Einsicht und eines kunstfertigen Gefühls. Vermischt man auch noch öfter den taktischen und rhythmischen Accent, die allerdings zuweilen zusammenfallen müssen, am meisten dem Zeitmomente nach: so sind sie deßhalb doch keineswegs Eins und dasselbe, sie sind der Art nach verschieden. Wäre dies nicht, so würden alle taktgerechten Musikanten ihre Tänze gleich den Böhmen und den ungarischen Zigeunern geigen, deren Rhythmus bekanntlich durch die Glieder zuckt. Von diesem schwunghaften rhythmischen Accent unterscheidet sich noch der dritte, der malende, stärkende, bis ins Kleinste schattirende Gefühlsaccent, der das Ganze mit einem eigenthümlichen Schmelz frischen, blühenden Lebens durchhaucht. Er ist der freieste, schnellste, tiefste, das Erzeugniß eines jeden Darstellers, obwohl auch hierin der rechte Weg, dem Gefühle des Dichters zufolge, angedeutet, nur nicht genau und vollständig verzeichnet werden kann. — Völlig Schönes wird nur vor die Sinne und vermittelst derselben vor die Seele gebracht, namentlich und besonders in Wort- und Tonkunstwerken, wenn alle drei Arten sich auf das Engste und Freundlichste mit einander verbinden, ohne daß eine Art der andern Bedeutsamkeit aufhebt: vielmehr verstärken, oder richtiger beleben und vergeistigen sie sich gegenseitig in ihrer Durchdringung und besiegeln ihre gemeinsame Kraft durch ein eben so geordnetes als bedeutungsvoll freies, daher menschlich nothwendiges Wechselspiel. Der erste Grundaccent unserer heutigen Musik bleibt der taktische oder grammatische. Er ist mit den Grundlinien, mit den noch nicht ausgeführten Umrissen eines Gemäldes zu vergleichen. Wie eine fehlerhafte Zeichnung im Bilde, so wirkt auch ein immer verändert ungleiches Taktschwanken störend, beunruhigend (siehe tempo rubato). Wohl darf einem Theile des Taktes etwas zugegeben oder abgenommen werden: das Ganze muß sich jedoch im Verhältnisse der einzelnen Theile so ausgleichen, daß es der Taktrichtigkeit unbeschadet geschieht, dabei nicht manirirt, weder häufig noch ohne Grund, der aus den übrigen beiden Accentsarten mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehen, d. h. entweder dem Gefühl zusagend oder verständig modivirt erscheinen muß. Denn zu gleichmäßig und ängstlich stetig, maschinenmäßiger Takt bringt eine Versteifung in den Vortrag, die der Rohheit gleichkommt. Die taktischen Accente sind daher in der Regel lange nicht so scharf und stark aufzutragen, als die rhythmischen und vor allen die Einschnittsaccente der rhythmischen Glieder, welche die beiden äußersten (den taktischen und malenden) hauptsächlich in glückliche Vereinigung bringen, indem sie sich jene beiden eben genannten ihrer Herrschaft unterwerfen. Am allerwenigsten sind die taktischen Accente in Gesangscompositionen zu vernachlässigen, wo sie in den allermeisten Fällen mit den grammatikalischen Accentslängen zusammen stehen. Hier in Gesangscompositionen müssen lange Accentssylben auch nothwendig auf gute Takttheile oder Taktzeiten fallen und kurze auf schlechte Takttheile (s. Takt). Kein kirchlicher Componist unter den Neuern ist uns vorgekommen, welcher, setzt er lateinische Texte, so stark dagegen fehlt, als der sonst von uns so gut, wie von Andern hochgeschätzte Cherubini, in dessen Messen und Requiem man z. B. scandirt findet: benedicimus; gloriam; filius und dergl. mehr. Falsches läßt sich auf keine Weise entschuldigen; es ist und bleibt widrig. Der rhythmische Accent ist als geistiger Vermittler der beiden übrigen vorzüglich zum Vorherrschen geeignet. Mit Recht trägt er darum auch am stärksten auf, weil er dem ersten durch seine Modificationen Leben, dem letzten dagegen Haltung mittheilt. Wer die rhythmischen Glieder, die Ein-

schnitte derselben, also die Absonderung der verschiedenen Glieder von einander, und das Symmetrische der einander gleichmäßig gegenüberstehenden lebhaft in die Sinne fallend zu machen weiß, wird den stärksten Eindruck hervorzubringen im Stande seyn. Ja er wird manche anderweitige Leerheit damit verhüllen. Hierin liegt die Hauptstärke Rossini's (vergl. Rhythmus). Die Färbung der einzelnen Töne und Tonfiguren, das Verschmelzen dieser Farben, das glückliche Schattiren ist zwar nichts Regelloses, es kann aber der Natur der Sache nach am wenigsten durch Regeln erschöpft werden. Jeder Künstler legt sein Eigenstes in die Töne; er hat gleichsam sein eigenes Colorit. Hier sind nur Fingerzeige zu geben. Das geschieht mit den Worten forte, piano, mp., cresc., decresc., rinsforz., > < Λ und dem ganzen Heere, welche sämmtlich nur etwas Relatives bezeichnen. Alles dies muß unter den Ausdrücken selbst erklärt werden. Trotz diesen Andeutungen wird diese Accentsart immer hauptsächlich der eigenen Poesie des Sängers und Spielers überlassen bleiben, jedoch so, daß sie der Natur des jedesmaligen Gegenstandes bei aller individuellen Eigenheit möglichst treu oder wahr sey. So fühlreich daher auch in diesem Falle Regeln oder Hinweisungen für gewisse Fälle allerdings sind, so wenig reichen sie aus, so wenig machen sie den Künstler, zu dessen bestimmter Geistesbildung noch jenes Schöpfungsvermögen kommen muß, das sich außer sich selbst in eine andere Natur versenken kann. — Eine Art dieser Accente macht noch keinen ächten Künstler: alle drei Arten müssen in ihm genau vereinigt seyn, wie Geist, Seele und Körper zu einem einzigen rechten Menschen. Accentuiren ist also im vollen Sinne des Wortes das Befolgen und Verschmelzen jener grammatikalischen, rhythmischen, und malenden Betonungsregeln. Daß man nicht alle drei Arten immer mit einander in der Wirklichkeit vereinigt findet, braucht kaum bemerkt zu werden. Und so hätten wir nur noch der mehr geschichtlichen, sogenannten Accente zu gedenken, der alten Kirchen-Accente (accentus ecclesiastici), welche den Priestern beim Singen der evangelischen und Epistel-Abschnitte nach der Verschiedenheit der sprachlichen Interpunktionen, der Deutlichkeit des Textes wegen, vorgeschrieben waren. (Man vergl. dieselben unter dem eigenen Art. acc. eccl.) — Die verschiedenen Kirchen des katholischen Cultus wichen dabei in einigen Punkten von einander ab; vorzüglich hatten einige Mönchsorden eigene Vorschriften hierüber. Dieses priesterliche Kirchensingen nannte man auch „lesen nach dem Accent, oder Choraliterlesen, mit dem unsere Altargesänge, wie sie noch jetzt sind, zusammenhängen. Daß übrigens Accenti und Accents bei Italienern und Franzosen auch die unveränderlichen Vorschläge bedeuten, davon s. Vorschlag. G. W. Fink.

Accentuation — die Betonung, s. den vorherg. Art. Accent.

Accentuirter Durchgang ist ein durchgehender Ton, welcher auf einen schweren Zeittheil fällt, einen Zeittheil, welcher den rhytmischen oder grammatischen Accent hat, während die Auflösung auf dem leichten Zeittheile erfolgt. S. Durchgang. H.

Accentus ecclesiastici heißen die Weisen, welche früher der Prediger bei gesangähnlicher Verlesung der Evangelien und Episteln zu beobachten hatte. Vermuthlich war diese Vortragungsweise dem Gesange der Einsetzungsworte beim heiligen Abendmahle, des Vaterunsers und der Antiphonieen, welche man jetzt mitunter noch von einigen Predigern der evangelischen Kirche vortragen hört, nachgebildet. Dieser Vortrag der Evangelien und Episteln geschah im Allgemeinen in einem und demselben

Tone; nur am Ende einer kleinern oder größern Periode, also bei einem Unterscheidungszeichen erhielt in der Regel die Weise einige Biegungen und Abweichungen von der Monotonie, welche sich aber nach der Beschaffenheit der Interpunction und des Gedankens richtete. Man unterschied sieben verschiedene Singweisen in dieser Beziehung. 1) Immutabilis war der accentus, wenn die letzte Sylbe eines Worts weder erhöhet, noch erniedrigt wurde. 2) medius, wenn die letzte Sylbe eine Terz und 3) gravis, wenn sie eine Quart fiel; 4) acutus, wenn eine oder einige Sylben vor der letzten um eine Terz tiefer vorgetragen wurden, die letzte Sylbe aber wiederum zu dem Hauptone zurückkehrte; 5) moderatus, wenn eine oder einige Sylben vor der letzten um eine Secunde höher ausgeführt wurden, während die letzte Sylbe wieder zum Hauptone herabsank. 6) interrogativus, wenn bei Fragesätzen die Endsylbe um eine Secunde höher vorgetragen wurde, und endlich 7) finalis, wenn die Melodie am Ende eines ganzen Satzes, während der letzten Sylben um eine Quart stufenweise herabsank. H.

Acciacatur oder der **Zusammenschlag**, eine Spielmanier, die hauptsächlich nur auf Clavierinstrumenten gebräuchlich und in ihrer Ausführung nicht merklich von der eines kurzen Vorschlags zu unterscheiden ist; nur noch mehr als dieser fällt die Acciacatur als Hülfston mit dem Haupttone zusammen, doch nicht ganz, und während der Klang des Hauptones beginnt, muß der des Hülfstones oder der Acciacatur aufhören. Es darf diese also als der kürzeste Vorschlag angesehen werden, der auf einem Instrumente angewendet und ausgeführt werden kann. Ein allgemein gültiges und bekanntes Zeichen hat sich bis jetzt für diese Spielmanier noch nicht finden lassen wollen; einige Tonsetzer schreiben sie als wirklichen kurzen Vorschlag und machen noch einen Strich oben oder in der Mitte durch denselben; andere wieder zeichnen blos einen schräglaufenden kleinen Strich durch denjenigen Raum des Liniensystemes, wo die zusammenzuschlagende Note zu stehen kommen würde. Dies aber kann nur geschehen, wenn dieselbe wirklich innerhalb der fünf Linien liegt, nicht aber, wenn sie über diese hinausgeht, und daher möchte jene erste Schreibart vorzuziehen seyn. Es giebt auch eine gebrochene Acciacatur oder ein Arpeggio mit Acciacatur, — darüber s. d. Art. **Brechung**. — Die zweite Bedeutung von Acciacatur ist jetzt fast überall veraltet und bedient man sich in ihr nur noch sehr selten des Ausdrucks. Ehedem aber, noch im vorigen Jahrhunderte, nannte man sehr häufig auch das Verfahren beim Generalbaßspielen eine Acciacatur, wenn bei einer Cadenz die Intervalle des Quartsexten-Accords auf dem Claviere oder auf der Orgel mit der linken Hand verdoppelt, die Auflösung desselben aber, oder die Intervalle des Dominanten-Accords, mit der rechten Hand allein angeschlagen wurden. So wie neuerdings diese Schlußmanier selbst nur selten gebraucht wird, so ist auch ein besonderer Name dafür unnöthig geworden, und man hat keine weiteren Versuche zu bestimmterer Distinction gemacht. 20.

Acciajuoli, Filippo, dramatischer Dichter, Tonkünstler und Componist, geb. zu Rom 1637. Als Maltheserritter, welchem Orden er als der Dritte in der Familie gewidmet wurde, machte er die Kreuzzüge mit; dies erregte eine so große Reiselust in ihm, daß er nicht nur beinahe ganz Europa durchwanderte, und alle Küsten von Europa, Asia und Africa, besah, sondern endlich auch nach Amerika segelte, und, nach einem längern Aufenthalte daselbst, von da über England und Frankreich nach seinem Vaterlande zurückkehrte. Hier nahm nun das Theater alle seine Kräfte

und Thätigkeit in Anspruch; er verbesserte alle darin vorhandenen Maschinen, deren Anordnung und Einrichtung, erfand auch neue, über welche ihre Bewunderung und ihr Staunen auszudrücken selbst die ausgezeichnetsten Maschinenmeister damaliger Zeit nicht unterlassen konnten, und dichtete und componirte eine nicht unbedeutende Anzahl neuer Opern, von welchen mehrere, vornehmlich ihres romantischen Styls wegen, sehr günstig von dem Publicum aufgenommen wurden, namenlich: Jl Girello, Dramma burlesco per Musica, welche 1675 zu Modena und 1682 zu Venedig aufgeführt und gedruckt wurde; La Damira placata, Opera. Venedig 1680; L'Ulisse in Tracia. Opera. Ven. 1681, und Chi é causa del suo mal, pianga sestesso. Poes. d'Ovidio, e Mus. d'Orfeo. Unter dem Namen Jrenio Amasiano war er auch Mitglied der Arcadier; Acciajuoli starb zu Rom am 3. Febr. 1700 von Künstlern und Kunstliebhabern hochgeachtet und geschätzt, und in unsterblichem Verdienste um die Kunst, besonders die dramatische. Ueber seine Erfindungen im Maschinenwesen ist zu vergleichen Burdelot, histoire de la Musique Vol. I; Specielleres aber findet sich noch darüber in: Miro Rofeatico notizie istoriche degli Arcadi illustri unter jenem Namen Jren-Amas. — 39.

Accidens, oder auch **signes accidentels** — nennen die Franzosen die gewöhnlichen Versetzungszeichen (✻, ♭ und ♮), nicht wenn sie als unmaßgebliche Tonartsbestimmung zu Anfange eines Tonstücks, sondern nur wenn sie mitten im Laufe der Melodie oder deren harmonischen Fortgange vor den Noten vorkommen. Die Deutschen und Italiener, und mit diesen alle übrigen Nationen, machen einen solchen Unterschied nicht. 20.

Accolade (Klammer). Unser Tonsystem hat eine solche Ausdehnung, daß in den meisten Fällen **ein** Liniensystem nicht zureicht, um die ein Tonstück bildenden Noten darauf verzeichnen zu können. Sehr häufig hat sogar jede einzelne Stimme ihr besonderes System, wie z. B. in Partituren (s. d. Art.). Bei Tasteninstrumenten, bei Harfe, Harmonica u. s. w.; überhaupt bei den Instrumenten, wo **beide** Hände **eines** Spielers die gleichzeitig auszuführenden Tonreihen unter sich vertheilen, sind zwei Liniensysteme ausreichend, um die Noten sämmtlicher, das harmonische Gewebe bildender Töne und Tonreihen darauf zu verzeichnen. Diese verschiedenen Liniensysteme nun und Tonreihen werden vorn durch einen dicken, gewöhnlich an den Enden etwas nach Innen und in der Mitte nach Außen gebogenen Strich verbunden, eingeklammert, welcher aus diesem Grunde **Klammer**, oder **Accolade** genannt wird. Sind die Stimmen verschiedenartig, so bedient man sich sehr häufig einer doppelten Klammer, einer, gewöhnlich aus einem einfachen senkrechten Striche bestehend, um **alle** zusammengehörenden Liniensysteme mit einander zu verbinden, und einer andern oder mehrerer kleinern, um die Systeme der gleichartigen Stimmen wieder unter sich zu verbinden und von den übrigen zu scheiden. Beispiele möchten wohl überflüssig erscheinen. H.

Accolinus, Abt zu St. Victor in Paris, einer von den vielseitig gebildeten frommen Geistlichen ältester Zeit, welche insonderheit den mächtigen Einfluß des ächt rhythmischen Gesanges auf die menschlichen Gemüther in seiner vollsten Klarheit erkannten, und daher auf dessen Herstellung und Einrichtung einen namhaften Zweig ihrer Thätigkeit gerichtet seyn ließen. Die noch jetzt in der Biblioth. jener Abtey von ihm sich vorfindende Schrift: Metra de musica liefert das sprechenste Zeugniß davon. Ueber die Zeit seines Lebens ist weniger Zuverlässiges bekannt. 27.

Accommodement, die Einrichtung, Zurichtung, Anbequemung, s. d. Art. **Accommodiren**.

Accommodiren heißt ursprünglich: einrichten, in Stand setzen, und wird in Beziehung auf das richtige Verhältniß der einzelnen Theile eines Instruments zu einander gebraucht. So sagt man, eine Geige oder Flöte ist accommodirt, oder das Accommodement ist gut, wenn Griffbret, Saiten, Wirbel, Steg, Löcher, 2c. 2c. in einem solchen richtigen Verhältnisse und Ebenmaaße zu einander stehen, daß das Instrument an sich im Ganzen leicht und bequem, auch mit Reinheit der Töne, gespielt werden kann. Dasselbe ist Appretur.

Accompagnato, begleitet, in der Art einer Begleitung. Man findet diesen bezeichnenden Ausdruck hie und da auch wohl in Quartetten, Trios und sonstigen concertirenden Tonstücken, wo er dann andeuten soll, daß die Stimmen, obschon melodisch und selbst concertant für sich, dennoch ihren Vortrag nach Art eines Accompagnements (s. dies. Art.) einrichten, also schwächer ihre Töne accentuiren, damit die andere Stimme melodischer hervorragen und mehr durchdringen kann, und dieser gleichsam nachhelfend oder leitend verfahren sollen.

Accompagnement, Accompagnamento, **Begleitung**, wird in einem Musikstücke die Unterstützung einer Solostimme durch andere genannt, gleichviel, ob des ganzen Orchesters oder herab bis auf ein einzelnes Instrument oder untergeordneter Singstimmen. Sie dient zur Hebung und Verherrlichung irgend einer oder mehrerer Solostimmen. Daraus ergeben sich die Regeln einer zweckmäßigen Begleitung für den Componisten und die Ausführenden von selbst. Ist die Begleitung dienend, so muß sie nicht herrschen, nicht befehlen wollen, sondern ehrerbietig, wo möglich mit Zuneigung, die Hauptstimme als Herrscherin glänzender machen. Darin versahen es nicht selten die Neuern, die das Gehorchen und sich nach irgend einem Dinge richten, überhaupt nicht mehr gebührend würdigen, zu allseitigem Nachtheil. Die Begleitung wird daher oft zu reich ausgestattet, steht zu unabhängig und zu anmaaßend da, als wollte sie die Hauptstimme mit Absicht lebendig begraben. Es übertäubt Eins das Andere, so daß Niemand mehr weiß, wer Herr oder Knecht ist, woraus nichts als völlige Verwirrung aller Verhältnisse entsteht. Am gewöhnlichsten zeigt sich diese auffallende Verkehrtheit in der Begleitung der Gesangstücke, sowohl der Solo- als der Chorgesänge. Die Stimmen werden dadurch zu Grunde gerichtet und der Effect gleichfalls, man müßte denn Wüstes und geistreich Wirksames mit einander verwechseln, wie jetzt nicht selten, und die Wirksamkeit der Kunst nach dem Grade der rohen Erschütterung des Unterleibes messen. Sogar in Concerten für Soloinstrumente aller Art, die von ihren Virtuosen selbst zu ihrem eigenen Vortrage gesetzt worden sind, zeigt sich nicht selten dieses rücksichtslose, viel zu starke, alles Solospiel hemmende, ja vernichtende Begleiten. Wir könnten davon die auffallendsten Beispiele anführen, wenn es nöthig wäre. Sie sind so häufig, daß sie jeder von selbst findet. — Wäre der leere Lärm nicht zu alltäglich und dadurch zur schlechten Mode geworden, so begriffen wir nicht, wie sogar Meister dem Strudel sich übergeben könnten. Es bleibt ja den begleitenden Stimmen bei allem sich unterordnen zum Besten der Hauptstimme noch immer in Ritornellen und Zwischenspielen zu einem kräftigen Auftreten, Raum und Herrschaft genug, wodurch sie sich selbst und die herrschende Gewalt zugleich heben würden. Durch höchst einfache und dennoch überaus wirksame Begleitung zeichneten

sich besonders die Italiener in ihren Glanzzeiten rühmlich aus. Jetzt ist dies dahin; sie haben es völlig verlernt. Der Tonsetzer hat bei seiner Begleitung auf drei Hauptdinge zu achten: auf Harmonisirung, rhythmische Figur und angemessene Wahl der Instrumente, der Zahl und der Klangfarbe nach. Alle drei müssen sich aus der Beschaffenheit der herrschenden Charakterstimme ergeben. Die rechte Harmonie ist jedem erfahrnen Tonsetzer schon bei Erfindung der Melodie gegenwärtig, oder sie sollte es doch seyn; sie wird, ist es recht, mit jener zugleich geboren, so daß sie während der Bearbeitung nur hin und wieder zu berichtigen und mit Vorsicht zu bereichern ist. Wo das nicht geschieht, entsteht nur zu bald ein Doppelcharacter, dessen Abstoßendes und Widerstrebendes oft den ganzen Eindruck vernichtet. Oft geht aus einer harmonischen Wendung ein veränderter Gang der Melodie hervor, oft umgekehrt, was die Erfahrung Jedem gelehrt haben muß. Sie sind also für uns und unsere jetzige Musik seit langen Zeiten unzertrennlich; sie sind wie Mann und Weib in glücklicher Ehe, die das Haus gemeinschaftlich verwalten, sich selbst und die Ihrigen beglückend. — Die Figuren der Begleitung sind nicht minder dem Hauptcharacter der Solopartie angemessen zu wählen. Sie haben auszusagen, was der Solostimme nicht möglich oder nicht angemessen ist. Sie verdeutlichen, verschönern, ergänzen. Es kann Fälle geben, wo sie einen Nebengedanken durchführen, der die ganze Situation erst recht klar und bestimmt macht, sie aus dem Allgemeinen ins Besondere stellt, sie individualisirt. So drücken z. B. beim Bramarbasiren des Gesanges die begleitenden Stimmen oder einige derselben die innere, mit Absicht versteckte, Furchtsamkeit des Poltrons aus; oder sie malen das Rollen der Wagen im Gesange des Muthigen, oder in den Klagen der Furcht u. s. w. — Auf geschickte Wahl der unterstützenden Instrumente wird gleichfalls viel ankommen, was Jedem sogleich einleuchtet ohne weitere Auseinandersetzung. Damit sind aber auch schon die Pflichten der Begleitenden selbst im Vortrage ausgesprochen. Sie belehren im Fördern, Helfen und klugem Nachgeben. Die Begleitung soll zwar allerdings durch Sicherheit und Festigkeit das Schwanken verhindern, dabei jedoch immerhin im Anschmiegen an die Herrscherin sich treu, ergeben und fein zeigen, nie tobend, störrig und widerspenstig, was nicht immer leicht ist. Eine gute Begleitung ist eben so ehrenvoll, wie ein gutes Solospiel und tüchtige Orchester halten etwas darauf. Unter dem Wort Accompagnement versteht man auch vorzugsweise das Harmonieenspiel nach einem bezifferten Baße auf einem dazu tauglichen Instrumente sowohl allein als zu andern begleitenden Stimmen. Diese Art der Begleitung namentlich des Gesanges besonders zu Recitativen war sonst häufiger, als jetzt, darum auch geehrter. Unnöthig ist es noch jetzt nicht. (S. Bezifferung und Generalbaß). G. W. Fink.

Accompagniren, begleiten, s. Accompagnement. A.

Accompagnist ist derjenige, der einen Sänger oder Spieler auf einem andern Instrumente harmonisch begleitet. Das Nähere bei Accompagnement. Ueber die Schwierigkeit, gut zu accompagniren, spricht unter Andern auch J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique ausführlich. A.

Accord. Die gleichzeitige Vereinigung mehrerer, und verschiedener Tonklänge wird Accord genannt. — Den Accord angeben heißt den Grundaccord der Tonart hören lassen, in welcher ein ebenvorzutragendes Tonstück gesetzt worden ist. Da nun dies kein anderer als der Quintenaccord seyn kann, der deshalb auch vorzugsweise „der Accord“ genannt wird,

so mag einstweilen die Rede von ihm allein seyn, wobei wir uns vorbehalten, jeden andern nach der Ordnung des Alphabets aufzustellen. Den ersten und Hauptquintenaccord, aus dem Grundtone, seiner großen Terz und vollkommenen Quinte bestehend, diese Trias harmonica perfecta, haben wir der Natur selbst entnommen. Wir hören den Freudeverkünder, der uns zugleich in die süßeste Ruhe zu setzen vermag in jeder Saite erklingen. Unsere Akustiker jedoch gestatten ihm einen weit größeren Bereich, und wollen ihn selbst im Gesäusel der kleinsten Insekten vernommen haben. Es läßt sich dieser vollkommene Dreiklang zwei Umkehrungen gefallen, so daß sein Verhältniß: „1 — 3 — 5,“ zu 1 — 3 — 6 und 1 — 4 — 6 wird, je nachdem man seine Terz oder Quinte zur Basis macht. Nur schwach hallt er in der ersten, schwächer noch in der zweiten Umkehrung zurück. Den zweiten Quintenaccord, der aus dem Grundtone, seiner kleinen Terz und vollkommenen Quinte besteht, hat sich der Mensch selbst geschaffen. Wenn jedoch alles Bestehende bestehen kann, wenn was geschieht geschehen, und was vergeht vergehen muß, so zeigt dieser unvollkommene Dreiklang, daß die Kraft: den Willen des Schöpfers ohne Murren zu verehren, von uns gewichen ist, und wir singen ihr in unserer Trias harmonica imperfecta einen Grabgesang. Die beiden Umkehrungen dieses zweiten Dreiklanges, den wir in der Natur umsonst suchen, sind ähnlich denen des ersten; im Innern ist ihre Verschiedenheit unbedeutend. Gleich Freude und Trauer malt die Kunst auch Hoffen und Sehnen, und so möchten wir denn dem dritten Quintenaccorde, der aus dem Grundtone, dessen großer Terz und übermäßigen Quinte besteht, dieser Trias harmonica superflua, eben des letzten Intervalles wegen, ihren Wirkungskreis im Reiche der Sehnsucht anweisen. Die Umkehrungen der vorigen Quintenaccorde sind auch diesem eigen; in sich selbst sind sie jedoch sehr verschieden. Der vierte Quintenaccord, aus dem Grundtone, der kleinen Terz und unvollkommenen Quinte bestehend, und Trias harmonica manca genannt, trägt seine Vernichtung in sich selbst, und dient nur dem Hinwelken zur Folie. Er wird, wie seine Umkehrungen beide, fast immer in der Molltonart gebraucht. Bei der Möglichkeit, durch die verschiedene Alteration der Intervalle noch mehrere Quintenaccorde aufzustellen denn die eben genannten, wird es nothwendig, daß der Kunst erstes und hauptsächlichstes Requisit, die Schönheit, entscheide. Mozart hat einen solchen Accord in seiner Ouvertüre zu Don Giovanni aufgestellt, einen Accord, der aus dem Grundtone, dessen großer Terz, vollkommenen Quinte, und aus einem, in die höhere Octav versetzten, übermäßigen Einklang besteht (eine contradictio in adjecto, denn 1 ist nicht 8; indessen wird dieser Klang von unseren Theoretikern also genannt, und Türk sagt: „einen Accord mit der übermäßigen 8 giebt es nicht“). Bis auf ihn bediente man sich dieses letztern Intervalles fast nur als Vorhalt, Mozart jedoch macht es stabil genug, indem er damit einen ganzen Vierviertheiltakt ausfüllt. Der Meister weiß allzeit, warum er so und nicht anders verfährt, und da in diesem Werke das Außergewöhnliche vorherrschend ist, so mag dies langgehaltene übermäßige Intervall, dieser prämeditirte Dolchstich in die Sittlichkeit, als Warnungszeichen dastehen für unsere modernen Wollüstlinge. Wir unserer Seits kennen nichts Zurückschreckenderes als diesen anhaltenden Accord, und die momentane Kraft, mit welcher er vorgetragen werden soll. Alle einzelnen Accorde sind, wie schon bemerkt, nach Maaßgabe ihres Anfangsbuchstabens an ihrem Orte nachzuschlagen. G.

Accordando — zusammenstimmend, bezeichnet die Nachahmung des Stimmens der Orchester-Instrumente im Accompagnement einer Co=

mischen Musik, wobei also die Töne der leeren Saiten nicht sanft fortklingen oder ausgehalten, sondern nur leicht angestrichen und (bei Blasinstrumenten) kurz abgestoßen werden sollen, ganz wie beim Zusammenstimmen oder Stimmen der Instrumente. Ein Fall der Art kommt vor im 1sten Finale der Oper Don Juan. Man gebraucht diesen Ausdruck auch wohl von Sängern, welche ihre Stimmen zuvor prüfen, ehe sie wirklich zu singen anfangen, — eine in komischen Opern häufige Manier. Im Uebrigen ist zu vergl. d. Art. **Accordiren.**

Accordare — stimmen ein Instrument, mehrere derselben zusammenstimmen. S. d. folgenden Art. **Accordiren.**

Accordiren heißt zunächst das Stimmen eines Instruments nach dem harmonischen Zusammenklange seiner Hauptaccorde, also nicht der einzelnen Töne oder Saiten für sich, sondern in Verbindung mit mehreren andern consonirenden. Auf den Tasten-Instrumenten geschieht dies nach den Dreiklängen in Verbindung mit dem Hauptseptimenaccorde; bei Bogeninstrumenten nur quintenweise, indem die reinen Quinten (g—d, d—a c—g u. a.) in ihr gehöriges Tonverhältniß zu einander gesetzt werden. — Eine andere, daraus abgeleitete, Bedeutung dieses Wortes ist: das Zusammenstimmen der verschiedenen Instrumente eines Orchesters unmittelbar vor der Aufführung eines Musikstücks. Dabei richten sich die Saiteninstrumente nach den Blas-, meistens Rohrinstrumenten (vergl. d. Art. **Angeben** den Ton), weil jene weit bequemer und auch vollständiger als diese die Höhe oder Tiefe des Tones verändern und bestimmen können. Die mancherlei Exercitien, welche, gewöhnlich aus dem demnächst vorzutragenden Tonstücke gewählt, die Stimmenden dabei vorzunehmen pflegen, machen keinen wesentlichen Theil des Accordirens aus, und sind nur willkührliche Manieren der Musiker, die nicht selten sich wenig dazu eignen, das Gemüth des Zuhörers auf das Folgende vorzubereiten. Zwischen den Hauptabtheilungen einer größern Tondichtung oder wohl gar während der Aufführung (s. dies.) selbst darf durchaus kein eigentliches A. statt finden; das, jedoch nur in Nothfällen, hier zulässige Stimmen einzelner Instrumente ist etwas ganz Anderes.

Accord de petite Sixte — s. d. Art. **Sextenaccord.**

Accord de Sixte ajoutée — heißt bei den Franzosen derjenige Accord in der Halbcadenz, bei welcher die Grundstimme aus der Tonika in die Dominante tritt, wenn dem Dreiklange über jener, der Tonika, noch eine Sexte zugefügt ist, welche in der Auflösung aufwärts zu der Terz des folgenden Dreiklanges über der Dominante fortschreitet; z. B. über der Tonika g den Accord d e h, aufgelöst in den Dreiklang über der Dominante d. Sie sehen diese Sexte (dort also e) als eine wesentliche Dissonanz an, und nennen sie die **hinzugefügte** Sexte (S. 'ajoutée). Wir Deutschen und auch die Italiener machen diese Halbcadenzen nicht in solcher harmonischen Folge, auch die Franzosen nicht immer, doch die neuern Tonsetzer unter ihnen scheinen sich wieder sehr darin zu gefallen, sie schließen fast nie mehr anders. Im Uebrigen ist zu vergl. d. Art. **Sextenaccord.** h.

Accordo, ursprünglich: die Zusammenstimmung einiger Töne, also ein Accord, s. dies. Art. Alsdann ist dieses Wort der Name eines großen Baßinstruments, welches ehedem in Italien besonders üblich war und bei größern Musikaufführungen und kräftigen Harmonien angewendet wurde. Es war dasselbe mit 12 bis 15 Saiten bezogen, in einer zwar sehr abweichenden aber doch ähnlichen Weise wie unser Contrabaß, und wurde

gleich diesem auch mit einem Bogen gespielt, jedoch so, daß mehrere Saiten zugleich und auf einmal damit berührt und angestrichen wurden. Die beschwerliche Behandlung vielleicht, aber auch wohl der, außer der Kraft des Tones, geringe praktische Werth, den es hatte, mögen es wieder außer allen Gebrauch und in gänzliche Vergessenheit gebracht haben, wenn gleich Mersenne es die moderne Leyer nennt. Eine genauere Beschreibung und Abbildung davon findet sich in Bonanni's Cabinetto armonico pag. 102.

Accorimbani, Agostino, Römischer Componist, lebte in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Nach seinen Werken und deren Aufnahme zu schließen muß er, bei seinen Landsleuten wenigstens, in großem Ansehen gestanden haben, dennoch aber ist nur Weniges für die Nachwelt von ihm übrig geblieben. Die Opern: il Podesta di Tuffo antico, geschr. für Rom 1786, und: il Reguo delle Amazoni, geschr. zu Florenz 1784, welche die einzigen sind, die wir noch von ihm besitzen, wurden, wie alle seine anderen, in den Jahren von 1783 bis 90 und auch noch später auf verschiedenen Theatern Italiens mit großem Beifalle gegeben und auch oft wiederholt, wozu besonders wohl ihr ächt italienischer Styl, und die darin mit einigem Heroismus sich vermischende Romantik das Meiste beigetragen haben mag, da sie weniger sich durch originelle Erfindung auszeichnen.

Accorimboni, Baldassaro, der oft schon, wegen des einzigen Vocalunterschieds im Namen, mit dem vorigen verwechselt wurde, war ein älterer und nicht unverdienstvoller italienischer Kirchencomponist, der, wie Reichhardt berichtet, stets und alle seine (doch wenigen) Compositionen alla Capella schrieb. Für die Nachwelt ist, so viel wir wissen, nichts davon übrig geblieben. —1—

Acetabulum — nach Prätorius (Sintag. Mus. T. I. pag. 424.) der Name eines alten Instruments, welches ursprünglich nur ein irdenes Gefäß war, das, um einen Ton von sich zu geben, mit einem Stocke oder Knöppel geschlagen wurde. Später soll es aus Metall verfertigt worden seyn, und somit auch sein Klang mehr Helle und Kraft gehabt haben. Die Griechen nannten dieses Instrument Oxybaphon musiken oder armonian; alle unsere Nachforschungen aber in der Geschichte des Schlagwerks (s. dies. Art.) haben uns nicht in den Stand gesetzt, eine nähere Beschreibung davon zu geben, doch wollen wir deshalb die wirkliche Existenz dieses Instruments noch keineswegs in Zweifel ziehen. 48.

Achab, König des jüdischen Volkes nach David. Sein Name verdient hier in sofern genannt zu werden, als er auch nicht das Geringste that für die Erhaltung dessen, was David so Großes in der musikalischen Kunst seiner Zeit geleistet hatte. Er führte den Götzendienst wieder ein, und so artete denn, so groß und reich auch die Musik unter jenem schon geworden war, auch sie, wie alles Andere, unter ihm wieder aus in Ueppigkeit und gemeine Lust; von dem vorigen erhebenden musikalischen Tempeldienste der Leviten blieb fast keine Spur mehr (Jes. 5, 5 ff. — Amos 6, 4 und 5.). —

A Cheval — zu Pferd, der Name eines von den militärischen Commando-Musikstücken, welche die Trompeter gemeinhin Feldstücke zu nennen pflegen; s. daher dies. Art.

Achtel, der 8te Theil einer ganzen Taktnote oder Semibrevis (s. dies.), in der Notenschrift mit ♪ bezeichnet. Es giebt zweierlei Achtel: wirkliche, natürliche Achtel, von denen zwei auf ein Viertel gehen, und unnatürliche, uneigentliche Achtel, wie in Triolen, Sextolen, Quintolen

u. s. w. (siehe diese Artikel), wo dann ein jedes derselben einen gewissen Theil von seinem eigentlichen Werthe verloren hat. Im Französischen heißt ein Achtel croche, im Ital. croma. A.

Achtelpause — das Schweigezeichen für die Zeit einer Achtelnote (𝄾), s. den Art. Pause.

Achtfüßig und Achtfußton — eine mathematische Bestimmung des Klang= und Ton=Umfangs — s. den Art. Fuß.

Ackermann, Dr. Johann Carl Heinrich, geb. zu Zeitz 1765. Die Rede, welche derselbe am 22sten Octbr. 1792 in einem daselbst veranstalteten Armenconcerte hielt, und nachher auch unter dem Titel: die Vorzüge der Musik, zu Leipzig im Drucke erschien, beurkundet ihn als einen tiefen Denker und Forscher im Bereiche der Tonkunst, der wohl werth ist, im achtbaren Andenken der Musikbeflissenen fortzuleben. Nicht allein die Vorzüge der Musik vor allen andern schönen Künsten, sondern auch deren mächtigen Einfluß auf die Gesammtheit des Menschen setzt er darin auf das Bündigste auseinander, so weit der 27 Seiten umfassende Raum derselben und ihr eigentlich oratorischer Charakter es gestatten konnten. Es ist ungewiß, ob die bekannte Sängerin

Ackermann, Madame, seine Gemahlin war. Diese wurde geboren zu Rheinsberg 1759; 1796 war sie Sängerin und Schauspielerin am Preuß. Theater zu Königsberg. Ihre reine, helle, umfangsreiche Stimme und die gute Schule, welche sie bei einer außerordentlich natürlichen Biegsamkeit derselben gar bald sich anzueignen wußte, erhoben sie zu einer der ersten Sängerinnen des damaligen deutschen Theaters. Besonders glänzte sie in rein deutsch gehaltener Musik, und wurde von dem Publikum namentlich gern gesehen, und ungetheilt mit dem ausgezeichnetsten Beifalle gekrönt in den schwersten Rollen Mozartischer Opern. Als Donna Anna soll sie selten das Theater ohne ihr zugeworfene Blumenkränze verlassen haben. —g.

Act — ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird, und der Vorhang fällt. In sofern die Oper nicht bloß eine rein musikalische, sondern auch eine dramatische Vorstellung ist, so besteht natürlich auch sie aus einer bestimmten Anzahl von Acten; in sofern aber wieder nicht der Componist oder Tonkünstler, sondern der dramatische Dichter die Acte anordnet und gleichsam schafft, — denn in der Natur der Handlung liegt es nicht eben nothwendig begründet, daß sie unterbrochen oder daß der Ort, wo sie vorgeht, von den Darstellern leer werde, und man kann deshalb die Anzahl der Acten und deren Eintritt keineswegs aus der Natur der Handlung bestimmen, vielmehr sind es ganz andere Gründe, welche die Anordnung derselben von Seiten des Dichters nöthig machen, — so glauben wir auch hier nicht dieselben zu einem besonderen Gegenstande unserer Betrachtung machen zu müssen, da wir nur auf rein musikalische Gegenstände uns zu beschränken haben. Wer übrigens darüber weiter belehrt zu seyn wünscht, der findet die vortrefflichsten Abhandlungen darüber in Ersch's und Grubers Encyclopädie unter d. Art. Act und Auftritt, doch ist jener von diesem noch wohl zu unterscheiden, ferner in Sulzers Theorie d. schön. Künste unter d. Art. Aufzug, in Aubignacs Pratique du Theatre cap. 5. und 6., in Cailhavas Act de la Comedie cap. 15 und 16. u. a. v. a. O. — Vergl. d. Art. Auftritt und Aufzug. —ch—.

Acteur nennen die Franzosen auch den scenischen Sänger oder Operisten, und mit vollkommenstem Rechte, da derselbe hier, auf der Bühne in der Scene, nicht blos als Sänger für sich, sondern als singender Schauspieler, als eigentlicher musikalischer Redner dasteht und handelt; und deshalb glauben denn auch wir, unter diesem Artikel hier ihm eine besondere Aufmerksamkeit schuldig zu seyn. Natürlich fassen wir ihn dabei weniger von seiner rein musikalischen Seite auf, betrachten ihn vielmehr nur als eine in der Scene handelnde Person, als agirenden Sänger, als musikalischen oder singenden Schauspieler. — Was gefallen soll muß künstlich seyn, aber natürlich scheinen, sagt Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft; also eine Wirkung der Kunst muß es seyn, die ihr Bestreben zu verbergen weiß. Wir glauben hier den Beweis übergehen zu dürfen, daß der eigentliche harmonische Sänger, da er immer als wirklich im Leben handelnde Person dasteht, nothwendig zugleich auch wahrhaft dramatischer Künstler, ächter Mime seyn muß; als solchen möchten wir denn auch ihn an jenen Ausspruch des scharfsinnigen Philosophen erinnern. Als dramatischer Künstler steht er nicht mehr wie der Redner da im gewöhnlichen Leben, vielmehr soll er dasselbe idealisch abspiegeln, und daher eine jede seiner Bewegungen auch eine größere Beziehung haben auf die höhere Schönheit (s. d. Art Schönheit der Form), so wie dieselben, durch die ganz freien Stellungen und den im Gange veränderten Standpunkt, auch an sich schon viel reicher und mannigfaltiger sind. Wie dem Schauspieler wird auch ihm neben der Wahrheit des Lebens die höchste Schönheit der Bewegungen zur bestimmten Aufgabe; er muß stets von einer geistigen Intention bei seinen Bildungen ausgehen, so verlangt es seine Kunst, bloße Nachahmung der Natur erzeugt kein Kunstwerk (s. d. Art. Kunst); er muß malerisch seyn in jedem Augenblicke, und das Transitorische seiner Bilder schützt ihn nicht vor den strengen Anforderungen des Zeichners; eine stete Aufmerksamkeit hat er daher zu richten auf die Linien seines Umrisses, und besonders auf deren schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen verfließendes Wechselspiel, wodurch er dann ganz von selbst zurückkommen muß zur Wellenlinie. Diese bleibt, was man auch dagegen sagen mag, die ordnende Regel der mimischen Bewegungen, die Grundlinie aller höchsten Mannigfaltigkeit der schönen Bewegung; welche andere Linien auch in den mimischen Bildern ohne Verletzung der Schönheit noch vorkommen mögen, sie gehen aus von der Wellenlinie, und kommen auch in fortgesetzter Bewegung wieder auf dieselbe zurück. Für eine Unmöglichkeit hält man freilich nicht selten die Vereinigung der Wahrheit des Lebens mit diesen Anforderungen der höheren Kunst; aber das gerade ist es, worin der scenische Sänger noch höher steht als der bloße Schauspieler. Bei diesem hebt das Metrum schon die Rede über alle gemeine Wirklichkeit hinaus, und mit dem zugleich auch das rhythmische Maaß seine körperlichen Bewegungen; bei dem scenischen Sänger aber vernichtet die wirkliche und reine Musik der Rede alle Wahrheit des Lebens, und da die Musik nicht blos Bewegungen der Seele, sondern mit diesen zugleich auch Bewegungen des Körpers malt, so umfaßt natürlich der Rhythmus mit seiner vollsten Zauberkraft auch dessen ganze äußere Gestalt: eine von aller Wirklichkeit entfernte rein ideale Kunstwelt ersteht hier, in welcher der Schauer nur heimisch wird durch eine freie stete Abstraction, denn, auf den Wogen des rein musikalischen Klanges gleichsam getragen, darf der Sänger, der aus leicht einzusehenden Gründen ohnehin schon ein lebhafteres Gebehrdenspiel haben muß als der eigentliche Schauspieler, auch mit geringerer Hinsicht auf die

Wahrheit des Lebens alle seine Bewegungen hinüber wallen lassen zur freiesten Linie der Schönheit; die sichtbare Melodie seiner Glieder muß entsprechend seyn dem melodischen Gange seiner Rede. Die lang gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getragneres Gebehrdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber dafür stets völlig rhythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfaßt als mimisches Bild, und daher haben denn seine Bewegungen und Stellungen auch nothwendig eine noch innigere Beziehung auf die Linien der Schönheit, als die des eigentlichen Schauspielers. Wenige Sänger indessen zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, oft häßlich, wie z. B. die häufig vorkommende parallele Hebung der Arme, und das abwechselnde Ausstrecken derselben nebst flacher Oeffnung der Hände. Oefter auch sind ihre Gebehrden überladen oder widrig affectirt, und endlich wohl gar noch grimassirt; man denke nur an das beliebte taktmäßige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, an das verschrobene Heben der Schultern bei hohen Tönen und endlich gar an die gezerrten Gesichter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen. Dergleichen Manieren und Gesten nun sind keineswegs geeignet, die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, die sich uns aufschließt in der Oper. Diese beruht, in ihren Elementen angeschaut, auf einer idealen Verbindung aller Künste der Bewegungen. Poesie und Musik sollen auf des Rhythmus tönender Welle Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, indeß das Auge wohlgefällig haftet auf dem harmonirenden Wechselspiele eines schönen körperlichen Ausdrucks (s. dies. Art). Diese wesentliche zum Ganzen wirkende sichtbar schöne Bewegung glauben manche Sänger der Oper bequemerweise den nur zu häufig störend darin auftretenden Tänzern fast gänzlich überlassen zu dürfen, und bekümmern sich wenig um Rousseaus ernste Mahnung: „es ist nicht genug für einen Acteur der Oper, ein vor„trefflicher Sänger zu seyn, wenn er nicht auch zugleich ein vortrefflicher „Pantomime ist; nicht nur dasjenige, was er selbst sagt, muß er für's Herz „empfindbar machen, sondern auch dasjenige, was er der Begleitung sagen „läßt. Das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus „seiner Seele zu kommen scheint. Seine Schritte, seine Mienen, seine „Bewegung, alles muß beständig der Musik entsprechen, ohne daß es dar„auf angelegt zu seyn scheint. Er muß stets, selbst wenn er schweigt, den „Zuschauern interessant seyn; und wenn er auch bei einer schweren Rolle „nur einen Augenblick unterläßt, die Person zu behaupten, die er vor„stellt, so daß man den Sänger gewahr wird; so ist er sodann blos Musikus „auf dem Theater, aber kein Acteur mehr." Sie vergessen oder kennen gar nicht, die kunstlosen, kopf= und herzleeren Coulissenhelden und Kehlvirtuosen, den allmächtigen Zauber der Kunst, in welcher Poesie, Musik und Mimik zum herrlichsten Kleeblatt sich vereinen. Doch ist oft auch, besonders in neuern Werken, die Composition so unangenehm kunstschwer, und das Maaß der physischen Kräfte, namentlich die Stimme, dergestalt erschöpfend, daß es den darstellenden Künstlern in der That unmöglich ist, noch einige Aufmerksamkeit zu richten auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks. Die dramatische Darstellung der Oper geht da unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik, die Aufführung wird zu einem Concert im Theater=Costüm, und gegen solche Mißgriffe erhebt sich mit Recht die Stimme der Kritik. Auch werden von Seiten des Publicums, dessen Auge leider nur zu oft gar wenig empfänglich ist für die Linien einer artistisch schönen Bewegung, dem scenischen Sänger so wie dem mimischen Künstler überhaupt, der stets nach Adel

und Schönheit aller seiner Bewegungen strebt, nicht selten die sonderbarsten Vorwürfe gemacht: man sagt, das Plastische herrscht zu sehr vor in seinen Bildungen, er ist zu malerisch, nicht natürlich genug rc. rc. Wären aber solche Vorwürfe, in sofern sie nicht etwa wirklich eine gesuchte Geziertheit treffen, gegründet, so bestände die Kunst der schönen mimischen Bewegungen einzig in der Nachahmung der eckigen häufig verschrobenen Linien der gemeinen Wirklichkeit; in der That eine sonderbare Kunstaufgabe, die nicht wohl in Uebereinstimmung zu bringen ist mit Göthes allgemeinem Ausspruche: „die „höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung „einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den „Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt," — und die wir daher niemals und in keiner Hinsicht zu beachten bitten; das Herz wird zuverlässig einst fühlen, welche Lügen der Mund vormals redete. — Ueber das Weitere ist zu vergleichen d. Art. Sänger, auch Komisch und Tragisch. D. Sch.

Actische Spiele — hießen die musikalischen Wettstreite der Römer, in welchen diese die Pythischen Spiele der Griechen (s. dies. Art.) nachahmten. Dabei waren Preise für diejenigen Tonkünstler ausgesetzt, welche sich während derselben am meisten in ihrer Kunst auszeichneten. Zur Gewinnung eines solchen Preises reichte aber nicht bloß mechanische Fertigkeit hin, vielmehr war neben dieser und der Accuratesse im Spiel besonders der psychische Ausdruck desselben die Norm, nach welcher die Preise vertheilt wurden; der Sieger mußte immer irgend eine größere Wirkung auf organische Wesen hervorgebracht haben. Offenbar eine für die Kunst sehr wohlthätige Einrichtung, von der wir aufrichtig wünschen möchten, daß sie noch jetzt bestände, wenn ihr Fest auch nicht mit solch außerordentlichem Glanze und so großer Feierlichkeit begangen würde, als dies von den Römern geschah; der immer mehr einreißenden Charlatanerie und den Seiltänzerkunststücken vieler unserer Musiker und Conzertgeber würde der wirksamste Einhalt dadurch gethan werden. Actische Spiele nannte man diese Wettstreite, weil sie (als Nebenzweck) alljährlich zu Nicopolis dem Kaiser Augustus zu Ehren angestellt wurden, um dessen Sieg bei Actium im Andenken zn erhalten. 21.

Actrice, französische Benennung einer Opersängerin, in so fern diese zugleich auch Schauspielerin ist, oder vielmehr mit dem Gesange auch die mimische Handlung, die Action, verbindet. Vergl. d. Art. Acteur.

Acutus — s. d. Art. Accentus ecclesiast.

Adagio — ausgespr. Adadschjo (ital.), mäßig langsam, wird auf zweierlei Weise gebraucht: einmal als Beiwort, zur Bezeichnung des Grades der Bewegung eines Tonstücks, und dann auch als allgemeine Benennung eines einzelnen besonderen Tonstücks, oder größeren Satzes, einer Abtheilung einer größeren Composition. Was die erste Gebrauchsart dieses Worts betrifft, so ist darüber zu vergl. d. Art. Tempo, und hier nur so viel zu bemerken, daß keineswegs die dadurch angedeutete Bewegung schneller ist als lento, wie Viele meinen, sondern langsamer. In der zweiten Bedeutung hingegen, als besonderes Tonstück oder für sich bestehender Compositionssatz, sind wir ihm eine aufmerksamere Beschauung schuldig. — Jedes Tonstück, so bald es Anspruch macht auf den Werth und auch nur den Namen eines Kunstwerks, muß gleich den Leistungen der Poesie ein Inneres zur äußeren Anschauung bringen, also auch der einzelne in sich als ein Ganzes abgeschlossene Theil desselben stets einen besonderen inneren

Zustand, besondere im Innern des Menschen vorgehende Regungen ausdrücken. Die Musik malt vorzugsweise Regungen der Seele, Gefühle. In der Natur und dem Charakter dieser nun liegt es begründet, daß, wenn sie von sanfter, zärtlicher oder trauriger Art sind, sie alsdann gern bei ihrem Gegenstande verweilen, gern alles dasjenige, was nur in irgend einer Verbindung mit ihnen steht, auch das Entgegengesetzte oft, mit sich in Beziehung bringen, und daß also dasjenige, was man Modification der Empfindung nennt, dabei langsam und mit Verweilen, der Durchgang durch die Association nur vorsichtig von statten gehet. Und wenn nun demnach schon blos in Rücksicht auf das Tempo zu dem Ausdrucke solcher Empfindungen das Adagio als das anwendbarste und passenste erscheint, so gehen daraus insonderheit auch noch mancherlei Bedingungen und Verhältnisse hervor, die sowohl der Componist bei der Dichtung eines Adagio als der ausübende Tonkünstler bei dem Vortrage desselben wohl zu beachten und zu erfüllen hat, wenn sie beide nicht gegen die innerste Natur ihrer Kunstleistung, die aus dem Darstellungsobjecte nothwendig in die Darstellung selbst übergehen muß, anstreiten wollen. Das Adagio dient zum Ausdrucke zärtlicher und trauriger Empfindungen, weil deren Regungen selbst von langsamerer Bewegung sind; in sofern aber gehen dieselben auch viel vorsichtiger und rhythmisch gemessener den ganzen Kreis ihrer Association durch, und deshalb muß im Adagio alles Gekünstelte wegfallen, muß es so einfach als möglich gehalten seyn, jeder Ton aber auch ein besonderes Gewicht haben, weil mit einem jeden derselben ein neuer Schritt in der Gefühlsregung selbst dargestellt wird. Alle Empfindungen, deren Sprache langsam und bedächtig ist, sind ferner rührend, und daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz als die Einbildungskraft sorgen; künstlich ausgedachte Figuren schicken sich nicht dazu, denn je mehr das Herz gerührt ist, desto weniger äußert sich der Witz. Die Harmonie verlangt die größte Sorgfalt; die verschiedenen Grade der darzustellenden Regungen finden gerade in ihr die sprechendsten Zeichen, und es ist aus diesem Grunde nothwendig, daß die Folge der Harmonie wo möglich stets in gleich graduirter Verwandtschaft ohne alle Ausschweifungen und Inversionen fortschreitet; zwar sind, wie schon bemerkt, die Beziehungen solcher innerer Regungen oft auch auf ihre Gegensätze gerichtet, niemals aber unmittelbar, urplötzlich, und so möchten auch Trugschlüsse und dergl., unerwartete und nicht gut vorbereitete, auch zu kühne Modulationen in dem Adagio streng zu vermeiden seyn, jener Gegensatz seine treueste und zugleich ergreifenste Darstellung lieber in spärlich vorkommenden enharmonischen Tonwechseln und dergleichen finden. Ueberhaupt aber möchte dem Tonsetzer anzurathen seyn, der Art Tonstücke nicht zu lang zu machen; denn gerade weil sie stets und durchgehends einen leidenschaftlichen Ausdruck haben, ermüden sie den Zuhörer auch gar leicht. Einige Meister aber gefallen sich hierin, und zerren an einem, wie sie selbst fühlen, glücklich gefundenen Gedanken so lange, daß endlich nichts mehr von ihm übrig bleibt; — ein falsches Verfahren: die Wiederholung eines Gedankens darf nur vorkommen, wenn Alles, was mit demselben in Verbindung steht, ebenfalls auch ausgedrückt worden ist, dann aber wird es schicklich seyn, das Adagio zu schließen; ein einziger Augenblick Langeweile vernichtet den Eindruck des ganzen Tonstückes. — Nicht weniger schwierig als der Satz ist der Vortrag eines Adagio, nicht nur weil wegen der Langsamkeit des Tempo jeder, auch der kleinste Fehler, und jeder Zug, der der vorhandenen und darin auszudrückenden Empfindung nicht entspricht, leicht bemerkt wird, sondern auch weil wegen des Mangels an Reichthum

darstellender Mittel es gar leicht eine gewisse höchst langweilig unangenehme Mattigkeit erhält, wenn nicht durch einen ausdrucksvollen und nachdrücklichen Vortrag Leben in das Ganze gelegt wird. Dieses Leben aber besteht nicht in Verzierungen, Manieren ꝛc., welche der ausübende Künstler aus demselben Grunde wie der Componist zu vermeiden hat, sondern in einer richtigen und durchdachten Accentuation; Ausschmückungen und Veränderungen in der Melodie gehören durchaus nicht hieher, hingegen die feinsten Nuancirungen der Stärke und Schwäche des Tones, so wie überhaupt ein sehr merkliches Zusammenschmelzen der Töne, entsprechend dem Ineinandergreifen und Uebergehen der dadurch auszudrückenden Regungen von einem zum andern. Doch möchten wir behaupten, daß bei allen Regeln und dem sorgfältigsten Unterrichte Niemand im Stande seyn wird, ein A. gut und richtig vorzutragen, der nicht in den Geist und die Seele des Componisten einzudringen, und namentlich sich in den Zustand eines sanften zärtlichen Affects zu versetzen, also das in dem Tonstücke auszudrückende Gefühl zu seinem eigenen zu machen weiß. Und deshalb darf das Adagio der Prüfstein des Geschmackes, der Phantasie und Bildung überhaupt eines ausübenden Tonkünstlers genannt werden, an dem aber leider sehr viele unserer Virtuosen scheitern. Viele Erfahrung gehört dazu, sowie ein durchbildeter Geist und ein für zarte Gefühle empfängliches Herz; bei allen andern Arten von Tonstücken verhält sich das ganz anders. „Daß sehr viel zum guten Vortrage des Adagio gehören muß, sagt Baumbach in seinem Handwörterbuche über die schönen Künste, wird Niemand in Zweifel ziehen, weil die Anzahl der Eingeweiheten für dieses Fach so sehr gering ist. Durch einfache Noten seinem Componisten und dem Zwecke der Sache Genüge leisten, wäre vielleicht ein Fingerzeig für den ausübenden Tonkünstler in Rücksicht auf das Adagio. Sollen einfache Noten aber wirken, so erfordert ihre Bildung langes und anhaltendes Studium und ihre vorzüglichsten Eigenschaften sind Festigkeit, Haltung (portamento di voce), Biegsamkeit, Gleichheit ꝛc.“ — Nach allem Vorhergehenden also gehört das Wort Adagio zu den Ausdrücken, durch welche Tempo und Vortragsart zugleich bezeichnet werden, und die näheren Bestimmungen, welche öfters dabei stehen, als: con tenerezza u. A., sind, wenn nicht überflüssig, doch nur eine Art von Apposition. Adagio assai — sehr langsam; A. di molto — sehr langsam; A. non tanto oder non molto — nicht zu sehr oder nicht sehr langsam; adagissimo — aufs langsamste. Ueber den Vortrag des Ad. ist zu vergleichen Quanz im 14ten Hauptstücke seiner Anleitung zum Flötenspiel; als Muster solcher Tonstücke empfehlen wir die Adagio's in Mozarts Sinfonien (von Hummel für das Pianoforte arrangirt), in Lafonts Violinconzerten, und mehrere in Mozarts und Cherubinis Opern.

Q.

Adagissimo, Superlativ von Adagio, sehr langsam, siehe Adagio.

Adam, Ludwig, Professor am Conservatorium zu Paris, ausgezeichneter Claviervirtuos und Lehrer und Componist für dieses Instrument, geb. zu Mietttersholz am Niederrhein 1760; erhielt den ersten Unterricht im Clavierspiele von einem seiner Anverwandten, einem sehr geschickten Dilettanten, später auch, aber nur einige Monate hindurch, von dem nicht unberühmten Organisten Hepp zu Straßburg, der schon im Jahr 1800 starb, außerdem von Niemand weiter, und wir dürfen auch mit Recht sagen, daß A. nur seinem eigenen unermüdlichen Fleiße, mit welchem er, Em. Bachs Versuch an der Seite, die Werke eines Händel,

Bach, Scarlatti, Schubert, und vornehmlich eines Clementi und Mozart studirte, die tiefe Einsicht und Erfahrung in seiner Kunst verdankt, durch welche er sich der ungetheiltesten hohen Achtung der ganzen musikalischen Welt würdig gemacht hat, und durch sich selbst gleichsam zu dem hohen Range eines der ersten Virtuosen auf dem Pianoforte gelangt ist. Auch im Violin- und Harfenspiele hatte er besonders in seiner Jugend eine nicht unbedeutende Fertigkeit, aber auch diese sich ohne allen besondern Unterricht erworben; und ebenso bildete er sich nur allein durch das aufmerksame und rastlose Studium der dahin gehörigen Werke von Mattheson, Fux und Marpurg zu dem vortrefflichen Componisten, welchen wir in ihm schätzen müssen. In seinem 17ten Jahre ging er nach Paris, und ließ dort bald nach seiner Ankunft im Concert spirit. 2 concertirende Sinfonien für Clavier, Harfe und Violine von seiner Composition aufführen: die ersten, die man in solcher Art daselbst hörte. Die gründliche Kenntniß in der Harmonie und sein geschicktes und fertiges Spiel auf dem Claviere, die er dabei an den Tag legte, erwarben ihm die allgemeinste Achtung, und er fand keinen Grund, Paris wieder zu verlassen, zumal auch, da der viele Unterricht, den zu ertheilen er bald Gelegenheit fand, und die mehrfachen Compositionen, die von den Verlegern gern gekauft wurden, ihm ein reichliches Auskommen verschafften. Im J. 1797 wurde er als Professor des Clavierspiels am Conservatorium angestellt, und seit dieser Zeit besonders verdankt eine große Anzahl vortrefflicher Künstler und Dilettanten, von denen mehrere den Preis gewonnen haben, fast nur ihm allein ihre musikalische Ausbildung. Auch widmete er von da an seine Talente in der Composition vorzugsweise nur der Schule; wie bekannt ist die große Pianoforteschule des Pariser Conservatoriums von ihm bearbeitet; eine andere erschien früher im J. 1798 unter dem Titel: Nouvelle methode, ou Principe general du doigté p. le Pf., suivie d'une collection complette de tous les traits poss. av. le doigté, en comm. par les plus ais. jusq. pl. diff., terminée par un diction. de passag. aussi doigté, tirés des aut. les pl. celeb., nach welcher auch ehedem alle Schüler des Pariser Conserv. durchaus unterrichtet wurden. Und wie zweckmäßig außer diesen seine Premières Leçons et 38 Pièces agreab. de tout genre par grad., le tout doigté, p. l. Pf., à l'us. des élèv. du Conserv. eingerichtet und allen angehenden Clavierspielern zu empfehlen sind, glauben wir als bekannt voraussetzen zu dürfen. Eben dahin können noch gerechnet werden, seine eilf Werke Claviersonaten, die fürs Clavier arrangirten variirten Arien (die beste davon ist die vom König Dagobert), Symph. conc. à 4 ms. ou p. 2. Pf., Collection entière des délices d'Euterpe, und die vielen andern Compositionen, mit denen er die Literatur bereicherte, in so fern nämlich fast aus ihnen allen die vortrefflichste Schule hervorblickt und sie mehr oder weniger auf eine weitere Ausbildung des praktischen Spiels berechnet sind. Ob dieser Adam mit

Adam, Johann Ludwig, verwandt, und wenn dies ist, wie nah oder wie weit, wissen wir nicht zu bestimmen; doch dürfen beide nicht mit einander verwechselt werden. Dieser (wahrscheinlich jünger) war, obschon zugleich auch guter Clavierspieler und Componist für dieses Instrument, dennoch besonders nur Flötist, als welcher er auch sehr schätzenswerthe Werke geliefert hat, die in Amsterdam, Paris und Dresden (hier III Flötenduos) erschienen sind. — Ein anderer August Adam wird ebenfalls als Tonkünstler und besonders als Componist von einigen Seiten her gerühmt, doch hat uns der dafür angeführte

Beleg: VI Quat. a Fl. V. A. et Violoncello, zu keiner weitern Kenntniß davon gelangen lassen wollen. 33.

Adam de la Hale, ein merkwürdiger trouvère, d. i. Dichter und Componist des 13ten Jahrhunderts, dessen zwar früher schon von französischen Gelehrten gedacht wurde, jedoch mehr als eines Dramatikers, der unter die frühesten in Frankreich gerechnet werden muß. Nachdem man vorzüglich unter seinen Werken die Jeux (Spiele) auszuzeichnen anfing, kleine dialogisirte Stücke, in welche Gesänge eingemischt worden waren, mußte der Mann um so mehr auch die Aufmerksamkeit der Musiker auf sich ziehen, je seltener gerade Compositionen aus jenen Zeiten übrig geblieben oder aufgefunden worden waren, die nur einigermaßen von der damals herrschenden Psalmodie sich unterschieden. Le Grand d'Anssy gab einen sehr ausführlichen Auszug eines solchen Spieles Adams heraus: „Robin et Marion,“ von dem weiter unten das Nöthige berichtet werden soll. Die Aufmerksamkeit auf diesen trouvère mußte sich verdoppeln, als Handschriften auf der königlichen Bibliothek zu Paris angezeigt wurden, welche Chansons, Rondeaux und Motets enthielten. Vergleiche Pujoulx in der Biogr. univers. — Es konnte also dem damaligen Professor der Composition am königl. Conservatoire, zugleich Bibliothekar dieser Anstalt, Herrn F. J. Fétis, seit einem Jahre ungefähr als Vorstand der Musik des Königs von Belgien nach Brüssel versetzt, nicht schwer fallen, diese Handschriften aufzufinden oder vielmehr in Augenschein zu nehmen. Es wurden daher in der von Herrn Fétis redigirten, 1827 begonnenen Zeitschrift Revue musicale etc. à Paris einige Mittheilungen besorgt, die sogleich, noch in demselben Jahre, in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung übersetzt und mit Anmerkungen versehen bekannt gemacht wurden S. 217 u. f., worauf im folgenden Jahrgange S. 81 der wichtige Gegenstand von Neuem beleuchtet wurde. — Da früher der gelehrte und sehr fleißige Fürstabt Martin Gerbert, der jene Bibliothek zu seinen musikalischen Forschungen eifrig durchsuchte, so wenig als Burney etwas vom Vorhandenseyn dieser Manuscripte berichtete, so scheint die Annahme, es seyen diese Handschriften damals noch nicht am besagten Orte gewesen, weit glaublicher, als daß man diese thätigen und umsichtigen Männer einer Unachtsamkeit zeihen sollte. Jetzt sind sie zu finden cotés 65 und 66 (Fonds de Cangé) und 2.736 (Fonds de la Valliere). Sie bieten eine nicht geringe Anzahl von Beispielen mit den nöthigen Noten dar. Besonders wichtig ist die letzte Handschrift, welche 16 dreistimmige Lieder und 6 Motetten von Adam de la Hale enthält, dessen Leben wir nun in kurzen Abrissen schildern wollen. — Läßt sich auch das Jahr seiner Geburt nicht auf das Genaueste bestimmen, so ist doch die Annahme, daß er um das Jahr 1240 geboren wurde, sicher genug. Seine Vaterstadt ist Arras, bekannte Hauptstadt und Festung des heutigen Departement Pas de Calais. Von seiner frühesten Jugend weiß man, wie gewöhnlich, nicht viel Zuverläßiges, außer daß er in seinen Knabenjahren das Unglück hatte, schief zu wachsen, weßhalb ihm später der Beiname gegeben wurde „der Bucklige von Arras.“ Dies und die Vorliebe der Zeit mögen ihn wohl zum Entschluß gebracht haben, sich in seiner Jugend dem geistlichen Stande zu widmen, der ihm jedoch bald genug so entleidet wurde, daß er sich über die herrschenden Vorurtheile wegsetzte und in bürgerliche Verhältnisse zurückkehrte. Er berichtet das selbst in seinem Abschiede von der Vaterstadt, welcher uns unter dem Titel: „C'est li congiés Adan d'Aras“ von Herrn Méon in seiner Ausgabe der Fabliaux de Barbasan im ersten Theile S. 106 wiederholt mitgetheilt worden ist. Wahrscheinlich

hatte die Liebe nicht wenig Einfluß auf seinen muthigen Entschluß. Denn er hatte wirklich sein Herz einer jungen hübschen Demoiselle geschenkt, die er in seiner Bezauberung für die reizendste ihres Geschlechts und für ein Muster aller Schönheit und Anmuth hielt. Das Schicksal gewährte ihm das unaussprechliche Glück, seine höchsten Wünsche zu krönen. Kaum aber hatte er die schöne Demoiselle zur Frau, so war ihm auch schon der Ausbund aller Lieblichkeit dergestalt zuwider, daß er nicht genug eilen konnte, sich wieder von ihr zu trennen. Er begab sich daher nach Paris, wo er in das Gefolge Roberts, des Grafen von Artois, aufgenommen wurde, zu dessen Gebiet Arras damals gehörte. Als darauf dieser Fürst 1282 dem Herzoge von Alençon folgte, den Philipp der Kühne seinem Onkel, dem vormaligen Herzoge von Anjou und dermaligen Könige von Neapel, Karl, zu Hülfe sendete, um ihm der sicilianischen Vesper wegen gegen seine Feinde beizustehen: begleitete Adam de la Hale den Grafen auf seinem Zuge nach Unteritalien. Nach dem Tode des neapolitanischen Königs, Karls von Anjou 1285, wurde der Graf von Artois von der französischen Partei in Neapel zum Beherrscher des unruhigen Königreichs ernannt und so verweilte er dann auch daselbst bis zum September 1287, wo er nach Frankreich zurückzukehren sich gezwungen sah. In dieser Zwischenzeit ist nun unser Adam in Neapel gestorben, was sich aus einem dramatischen Spiele ergibt, betitelt „li Gieux du pélerin," d. i. das Spiel des Pilgers. Wenn diese Art Drama gewöhnlich einem Zeitgenossen Adams, dem Jean Badel d'Arras zugeschrieben wurde: so ist dies jetzt als erwiesen falsch anzusehen. Die zuverläßigen Nachrichten vom Tode Adam's in Neapel widerlegen auch zugleich die Behauptungen der Herren Fauchet und La Croix du Maine, die sie, älteren Angaben entlehnt, in der allgemeinen Biographie des Herrn Michaud aufgestellt haben, daß unser Adam als Mönch in der Abtei Vaurelles gestorben sey. Die ganze Annahme gründet sich nur auf den Umstand, daß Adam de la Hale nach der Auflösung seiner unglücklichen Verheirathung das geistliche Gewand wieder anlegte, was vielleicht in jener Abtei geschehen seyn könnte. Vor Allem aber zieht uns die Hinterlassenschaft seiner Gesänge hier am meisten an, als Seltenheit schon der Zeit, noch mehr der Art nach. Wir verlassen daher lieber die genauere Untersuchung kleiner, noch ungewisser Umstände aus seinem Leben und wenden uns zu seinen Gesängen. Die Lieder haben die Form des Rondeau und sind überschrieben: Li rondel Adan. — Sie sind nicht mehr in der gewöhnlichen Art damaliger Diaphonieen, d. h. dergestalt harmonisirter Gesänge, in denen die Stimmen in gleichlaufenden Tönen in gerader Bewegung mit einander fortschreiten, so daß sie eine ununterbrochene Folge von Quinten oder Quarten und Octaven bilden, wovon wir hinlängliche Beispiele in den Schriften des Guido von Arezzo und schon Hucbald's und ihrer Nachfolger finden, deren Art man unter dem Namen dieser beiden Epochenmänner nachsehen kann, wo wir sie in Noten genau verzeichnet zu liefern gedenken. Zwar folgen sich auch noch hier in diesen Liedern, wie man sogleich sehen wird, allerdings gar manche tüchtige Quinten- und Octaven-Progressionen: allein sie sind doch schon mit Terzen, Sexten und mit entgegengesetzter Bewegung vermischt und enthalten Zusammenstellungen, denen eine gewisse Zierlichkeit im Vergleiche mit den bis dahin gewöhnlichen Compositionen, so weit wir bis jetzt davon in Kenntniß gesetzt sind, gar nicht abgesprochen werden kann. Natürlich werden alle diejenigen, die sich um die geschichtlichen Ergebnisse des Ganges der harmonischen Tondichtungsversuche nicht sonderlich kümmerten, und deren

sind leider nicht wenige, auch in diesen Mittheilungen, gegen den jetzigen Stand unserer Musik gehalten, noch eine große Unbeholfenheit gewahren, die jenem Zeitalter freilich noch stark genug anhing: allein der Fortschritt zum Bessern ist geradehin so groß, daß man eher um der Trefflichkeit dieser Harmonie- und Melodie-Führungen willen versucht werden könnte, an der völligen Aechtheit dieser Erzeugnisse aus jenen Zeiten zu zweifeln, als daß man ihre Erhebung über das damals Gangbare nicht freudig anerkennen sollte. Sie bieten uns nichts Geringeres als ein nothwendiges und bisher noch mangelndes Mittelglied zwischen der eigentlichen Diaphonie und den schon vollkommenern harmonischen Compositionen des 14ten und vollends des 15ten Jahrhunderts. Dieses Mittelglied der Kette des Fortganges musikalischer Bildung wird uns nun hiedurch vor Augen gestellt in Beispielen, die so selten sind, daß sie jeder Geschichtsdarsteller der Musik wohl gebrauchen muß, weil er sie noch bis auf diesen Tag mit andern gar nicht zu vertauschen im Stande ist. In der Handschrift Nro. 2, 736 der Pariser Königl. Bibliothek findet sich folgender dreistimmiger Gesang, dessen Worte einer natürlich jetzt veralteten Sprache und Schreibart wir lieber gleich im Voraus übersetzt geben wollen zur Erleichterung für Viele: „So lang ich lebe, werd ich Dich nur lieben. Aendern werd ich nie.“ — Hier sind die Noten zur Ersparung des Raumes nur in unsere Art übersetzt. Damit wir aber auch ein Bild jener Notation bekommen, wollen wir einen zweiten Gesang weiter unten in alter und neuer Weise notirt hier mittheilen. (Siehe die Notenbeilage Nro. 1. a.)

Diese französische Uebertragung der alten Noten in unsere jetzt gewöhnlichen wurde bald darauf vom Herrn Geheimen Kriegsrath A. Kretzschmer, (dem Verfasser der Ideen zu einer Theorie der Musik. Stralsund 1833 in 4) bekämpft, was vom Verfasser dieses Aufsatzes im 30sten Jahrgange der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung Nro. 6, S. 81 (1828) zur Kenntniß des Publikums gebracht wurde. Die auszüglich kurzen Darlegungen des Herrn Kr. werden diejenigen, die sich noch näher über die alte Notation unterrichten wollen, in der angeführten Zeitschrift nachlesen. Hier kann es uns nur auf die veränderte Uebertragung ankommen, die wir als Probe gleichfalls abdrucken lassen. (S. Notenbeilage Nro. 1. b.).

In welcher von beiden Uebertragungen (deren jede in ihrer Art und nach der Ansicht eines jeden Uebersetzers recht ist und alle nochmals veränderten Uebertragungen unmöglich machen, wenn sie verständig genannt werden sollen) der Leser die Composition nehmen mag: das Unbeholfene wird ihr dennoch nicht abgesprochen werden können, so sehr sie sich auch über viele damaliger Zeit erhebt. Was werden aber die geneigten Leser sagen, wenn wir diesem noch hinzuzufügen haben: Es ist noch nicht einmal vollkommen sicher ausgemacht, ob diese hier gelieferte Harmonisirung des Dreistimmigen auch unbezweifelt aus dem 13ten Jahrhunderte herstammt. Es giebt immer noch bedeutend erfahrene Männer, die es eben darum noch nicht recht glauben wollen, weil sie ihnen zu gut, zu rund und gebildet für jenes Seculum vorkommt. Das Manuscript, das diese Gesänge Adams enthält, wird nach Angabe der Franzosen selbst in den Anfang des 14ten Jahrhunderts gesetzt; es ist also etwa 30 Jahre nach dem Tode des Componisten geschrieben worden. Da nun die übrigen Gesänge Adams zu seinem Schäferspiele nicht contrapunktirt sind: so fragt es sich immer noch, ob dieser Contrapunkt des oben bezeichneten Gesanges wirklich von Adam selbst herrührt, oder ob irgend ein späterer Dilettant des Discantus oder des Contrapunkts sich an der Melodie Adams nur versuchte? — Dieser Einwand

des Herrn Hofrath Kiesewetter ist sinnreich genug und macht es nöthig, daß uns aus jenem Manuscripte, namentlich von den Motetten, noch mehrere contrapunktirte Gesänge Adams zur Vergleichung überliefert werden, bevor wir diesen dreistimmigen Satz als eine zuverläßige Lieferung des 13ten Jahrhunderts beglaubigt ansehen. Wenigstens würden die successiven Quinten- und Octaven-Folgen nichts gegen die Möglichkeit beweisen, daß dieser Contrapunkt seine Entstehung dem Anfange des 14ten Jahrhunderts zu verdanken habe, da das Verbot zweier vollkommenen Consonanzen in gerader Bewegung damals noch nicht als gültig ausgesprochen betrachtet werden kann. Uebrigens gesteht Hr. Kiesewetter dem harmonischen Versuche selbst für seine Zeit nichts besonders Gelungenes zu, ja selbst nichts Erquickliches zum Anhören. Bei dem Allen unterläßt er nicht, den Satz in seiner Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung unserer heutigen Musik im Texte und in den Notenbeispielen mit aufzuführen, wodurch er offenbar genug das Wichtige des Fundes erhärtet. Die uns nicht zu Gesicht gekommenen Motetten Adam's sollen nicht minder merkwürdige Eigenheiten liefern. Sie bestehen, nach französischen Beschreibungen, aus lateinischen Kirchengesängen, Antiphonen und Hymnen, für den Baß gesetzt, zu welchem eine oder zwei Stimmen eine Art von figurirtem Contrapunkt machen. Zuweilen, ganz mit dem Geschmacke jener und noch späterer Zeiten übereinstimmend, bilden französische Liebeslieder die obern Stimmen, oder es sind die Worte weltlicher französischer Gedichte dazu genommen. Oft gründet sich die ganze Motette unsers Componisten auf eine einzige rhythmische Figur irgend eines gewöhnlichen Kirchengesanges, die nicht selten 10 — 12 Male im Basse contrainte (s. diesen) wiederholt wird. Dies liefert uns einen Beweis, daß diese Art musikalischer Bearbeitung gar nicht so neu ist, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Die meisten dieser Motetten, heißt es weiter, waren für Prozessionen bestimmt und wurden auch bei diesen Feierlichkeiten gesungen. Wie viele solcher, die Geschichte der Tonkunst fördernden, Compositionen mögen noch in Klöster- und Städte-Bibliotheken vergraben liegen! So wichtig auch das bereits Erzählte der Geschichte der Tonkunst ist, so bleibt uns doch das Wichtigste von diesem bisher wenig genannten Trouvère noch anzuzeigen. Es ist nämlich der Beginn einer Art der komischen Oper, des ältesten Werkes dieser Gattung, das bis auf diese Stunde aufgefunden worden ist. Die Operette hat den Titel: Le jeu de Robin et de Marion. Abschriften derselben bieten die Manuscripte des Königs Nro. 2, 736 (Fonds de la Valière) und Nro. 7, 604 (ancien fonds). Nach diesen Handschriften hat die Gesellschaft der Bücherfreunde dieses Gesangspiel 1822 nur in 25 Exemplaren für die Mitglieder drucken lassen. Das Büchelchen enthält 100 Octavseiten. Das Spiel ist in Scenen getheilt, in denen Dialog und Gesänge wechseln. Man findet darin Arien, Couplets und dialogirte Duetten. Im ganzen Spiele kommen 11 Personen vor. Als Pröbchen jener alten Operettenkunst möge eine Arie mitgetheilt werden, zu deren Verständniß eine kurze Uebersicht des Spieles dienen mag. Marion liebt den Robert; sie drückt ihm ihre Liebe in einem Gesange aus. Ein dritter tritt auf, der sich angelegentlich bemüht, die Marion untreu zu machen und sich selbst ihre Neigung zu gewinnen. Sie verwirft seine Anträge und erklärt ihm, daß sie nie einen Andern als ihren Robert lieben werde. Das wird gleichfalls durch einen Gesang bekräftigt, der für die Situation nicht ohne Ausdruck seyn soll. Ueberhaupt wird der ganzen Musik nachgerühmt, daß sie sich über jene Psalmodie erhebe, wie man sie so oft in den Gesängen des Raoul de Coucy,

des Gaces Brulez und des Königs von Navarra findet: sie giebt einen rhythmischen Gesang, dessen Phrasen oft ganz regelmäßig in den schönsten Verhältnissen zu einander stehen. Zum Beweis folge Robin's Arie in alter und neuer Notation. (S. die Notenbeilage Nro. 1. c.) Es ist dies das Singspiel, das zur Erlustigung des französischen Hofes in Neapel, wahrscheinlich 1285 (das Jahr läßt sich nämlich nicht mit vollkommener Gewißheit ermitteln) aufgeführt wurde. Wenn Herr Roquefort in seiner Schrift „vom Zustande der französischen Poesie im 12ten und 13ten Jahrhunderte" S. 261 es noch dem Jean Bodel d'Arras zugeschrieben hat: so widerspricht die Ueberschrift des Manuscripts Nro. 2, 736; sie lautet: Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist, d. h.; Hier fängt das Spiel von Robin und Marion an, was Adam gemacht hat. — Mag man nun auch die Melodien und den Contrapunkt dieses Dichters und Sängers so hoch oder so niedrig achten, als jeder will und kann: so wird doch unserm Adam de la Hale, genannt le Boiteux d'Arras, in mehr als einer Hinsicht ausgezeichnete Wichtigkeit für die Geschichte der Tonkunst zugestanden werden müssen. G. W. Fink.

Adam de Fulda, den Glorean im dritten Buche seines Dodecachords Francum Germanum nennt, blühete in den letzten Decennien des 15ten Jahrhunderts. Dieser gelehrte Mönch gehört unter die ersten deutschen Tonkünstler und musikalischen Schriftsteller, die in der Glanzperiode Josquin's anfingen, den Niederländern ihren lang erhaltenen Ruhm des fast alleinigen Besitzes gelehrt contrapunktischer Musik streitig zu machen, oder doch mindestens ihn mit jenen zu theilen. Seine Abhandlung über die Musik war im Manuscript in der Straßburger Bibliothek aufbewahrt worden; die Veröffentlichung derselben haben wir der ausgezeichneten Thätigkeit des Fürstabts Gerbert zu danken, der sie uns im 3ten Theile seiner musikalischen Schriftsteller mittheilte. Sie ist 1490 geschrieben, einem Juristen, Joachim Lautaler, gewidmet und zerfällt in 4 Theile. Im ersten wird in 7 Kapiteln die Erklärung, Erfindung und das Lob der Musik, wie gewöhnlich, verhandelt; im zweiten wird von der Hand, dem Gesange, der Stimme, dem Schlüssel, der Mutation, dem Modus und dem Tone in 17 Kapiteln gesprochen; im dritten von der Mensural- oder Figural-Musik in 13 Kapiteln — und im vierten von den Verhältnissen, Consonanzen ꝛc. in 8 Kapiteln. Der Verfasser nennt sich einen Musicus ducalis. — In einem „Enchiridium geistliker Leder unde Psalmen. Magdeburg 1673" findet man auf dem 50sten Blatte unter diesem Namen ein Lied: „Ach hülp my Leidt und senlich Klag." Hinter den Schmalkaldischen Artikeln des christlichen Concordien-Buches der evangelisch-lutherischen Kirche steht unter Andern im Verzeichnisse der Doctoren und Prediger, so sich zur Confession und Apologie unterschrieben haben: Anthonius Corvinus subscribit tam suo, quam Adami a Fulda nomine manu propria. Also im Jahre 1537. Auffallend ist es, daß dieser unter die ersten musikalischen Gelehrten in der neuen Kunst gehörende Mann in der großen Encyclopädie von Ersch und Gruber eben sowohl übergangen worden ist als Pietro Aaron. Die neuern Bände haben dagegen an übersichtlicher Auswahl des durchaus Nöthigen, namentlich für ein solches Werk, offenbar gewonnen. † b.

Adamberger, ein weniger durch schöne Stimme als gute Schule und überhaupt durch tiefere Einsicht in seine Kunst und höhere musikalische Bildung ausgezeichneter Tenorsänger am Kaiserlichen Hoftheater zu Wien. In den Jahren von 1777 bis 1796 bereiste er mehreremale England und

Italien und wurde allenthalben mit dem größten Beifalle empfangen. Während seines Aufenthalts in letzterem Lande studirte er, bewogen vielleicht durch das eigene Gefühl eines Abnehmens seiner an sich schon nicht überaus schönen Stimme, insonderheit die verschiedenen Methoden des Unterrichts im Gesange, und erwarb sich auch eine solch tiefe Kenntniß und große Geschicklichkeit darin, daß er gegen das Jahr 1798 freiwillig die Bühne verließ und sich ganz allein nur der Bildung jüngerer Sänger widmete. Mit dem besten Erfolge wurde dieser edle Entschluß gekrönt; viele der späteren ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen verdanken ihm, seiner guten Methode sowohl als seinem unermüdlichen Fleiße im Unterricht, die Lorbeeren, welche von den verschiedensten Orten ihnen zu dichten Kränzen gewunden werden, und somit hat er sich ein schöneres und ewigeres Verdienst erworben, als ihm seine erste Kunst und sein früherer Beruf versprechen konnte. — n —.

Adami da Bolsena, Andrea, päpstlicher Kapellmeister und Professor der Musik zu Rom in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; er war geboren zu Bolsena im Jahre 1664, daher auch mit jenem Zusatze da Bolsena benannt; den ersten Unterricht in der Musik erhielt er unter der unmittelbaren Leitung seines Vaters; später wurde er dann Musikus bei'm Cardinal Ottoboni, auf dessen Empfehlung nachher vom heiligen Vater zum Vorstande und Director seiner Capelle, und endlich zum wirklichen Professor der Musik ernannt. In dieser Eigenschaft schrieb er das in der Musikliteratur nicht unwichtige und schön gedruckte Werk: Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie, Rom 1711 4. (216 Seiten stark) — eine Geschichte der päpstlichen Capelle, geschmückt mit 12 Bildnissen und eben so vielen Biographien ausgezeichneter Sänger, welche an derselben angestellt waren. Wegen einer Pfründe, welche er an der Kirche Maria Maggiore besaß, wurde er auch wohl Abbate Adami genannt. Er starb am 22. July 1742 im 78. Jahre seines Lebens, als Mensch im Besitze der vorzüglichsten Hochachtung Aller, die ihm nahe standen, und als Musiker auch gewiß des rühmlichsten Andenkens aller seiner Kunstgenossen. 39.

Adami, Ernst Daniel, wurde geb. zu Zduny in Groß-Polen am 19. Nov. 1716; war zuerst Conrector und Musikdirector zu Landshut, hierauf Magister und Pastor zu Pommerwitz bei Neustadt in Ober-Schlesien, wo er am 29. Juni 1795 starb. In seiner erstgenannten Stellung fand er die beste Gelegenheit, neben seiner eigentlichen Wissenschaft der Theologie, auch tiefer in die verschiedenen Seiten der musikalischen Kunst einzudringen, und unstreitig gehörte er auch zu den besten sowohl theoretisch als practisch gebildeten Musikern jener Zeit; er war ein Mann mit wahrhaft durchbildetem Geiste, hellem Kopfe, und dabei sehr lebendiger und aufstrebender Phantasie. Seine eigentlichen Berufsgeschäfte mögen wohl Schuld gewesen seyn, daß er diese, im Vergleich mit andern fruchtbaren musikalischen Schriftstellern und Componisten, große Ueberlegenheit an geistiger Kraft nicht mehr auf die Kunst insbesondere als Schriftsteller und Lehrer anwandte, es hätte derselben und der musikalischen Welt überhaupt nur zum Besten gereichen können; doch werden auch die wenigen Schriften, die er in diesem Gebiete lieferte, namentlich seine „Philosophische Abhandlung von der göttlichen Schöne der Gesangsweise in geistlichen Liedern bei öffentlichem Gottesdienste", Leipz. 1755. 8., welche er bei seiner Aufnahme als correspondi-

rendes Mitglied in die Mizlerische Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften verfaßte, ihn im ewigen Andenken erhalten. 25.

Adams, ein englischer Tonkünstler, von dem aber leider weiter keine Kenntniß zu uns gelangt ist, als daß er der Verfasser mehrerer zu London gedruckter Werke war, welche einen Mann von vielen Kenntnissen, Fertigkeiten und nicht einseitiger Bildung voraussetzen lassen. Wir nennen hier nur: A familiar Introd. to the first Principles of music for the Use of Beginners on the Pianof. ferner: Concerto for the Pianof., und Psalmist's new Compagnion, containing an Introd. to the Grounds of Psalmody. Denen zu Folge war er denn wahrscheinlich insonderheit nur Clavierspieler und zugleich Lehrer in seiner Kunst, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. — I —.

Adamus Dorensis, Abt des Cystercienserklosters bei Hereford in England, geb. zu Dowr im Anfange des 12. Jahrhunderts; soll ein eifriger Anhänger und Beförderer der Tonkunst gewesen seyn, so daß der besonders gute Ruf, in welchem dieses Kloster seiner Zeit betreff der strengsten Sittlichkeit stand, wohl meistens nur in den täglichen musikalischen Uebungen und Unterhaltungen, welche A. mit seinen Klosterbrüdern vornahm und wodurch er sie vor allen nachtheiligen Zerstreuungen sorgsam bewahrte, seine erste Quelle und Pflege fand. A. starb um's Jahr 1200, er hinterließ auch: Rudimenta musices, lib. I.; ob dieselben aber gedruckt wurden, müssen wir dahin gestellt seyn lassen, da sie uns nicht zu Gesicht kamen, und Andere schon mehrfach drüber stritten.

Adcock, Abram. Wir besitzen und wissen nichts Näheres von diesem englischen Tonkünstler, als ihn selbst, nämlich sein Bildniß, gest. von Bickham zu London. Dies ist aber genug, um auch hier seiner mit Achtung zu erwähnen, da man vor 100 Jahren, wo A. lebte (1720), noch nicht einen solchen Bilder-Unfug als jetzt trieb, und nur dem Verdienstvollen dadurch ein ewiges Denkmal setzen und ein Zeichen der öffentlichen Achtung darbringen wollte.

Addison, Joseph, Königl. Großbritannischer Staats-Secretär und Mitarbeiter an der Zeitschrift „der englische Zuschauer (oder Beobachter)", geb. zu Milston in Wiltshire 1671; studirte zu London und Oxford, wurde Secretär des Lords Whardon, darauf bei der Regierung zu London und endlich Staatssecretär, als welcher er, nachdem er kurz vorher sein Amt völlig niedergelegt hatte, im J. 1719 zu Hollandhouse bei Konsington starb. Ueberhaupt ein vielseitig gebildeter und ausgezeichnet talentvoller Mann war er besonders jedoch als Dichter sehr beliebt (wir nennen nur sein Trauerspiel „Cato", das 35 mal hintereinander und jedesmal mit großem Beifalle gegeben wurde), und der erste, der eine Originaloper auf's englische Theater brachte, als welcher er denn auch hier sein erinnerndes Plätzchen verdient hat. Bis zum J. 1707 war auf den Bühnen Englands noch keine dort geschaffene Oper gegeben worden, man begnügte sich mit Uebersetzungen italienischer Texte, und flickte dieselben unter die Originalmusik so gut es gehen wollte; da brachte A. die Oper „Rosemonde", durchgehends und ächt englisch, und Thomas Clayton setzte sie in Musik, war aber nicht vorsichtig genug dabei, sich, gegenüber vom Texte, ebenfalls an den ächt englischen Geschmack zu halten, sondern italienisirte in seiner Musik so viel als möglich, und so, bei einem solchen Contraste zwischen Text und Musik,

konnte es denn auch nicht fehlen, daß „Rosemonde" leider, wenn auch nicht durch= so doch mißfiel. In der Composition von D. Arne, der sie im J. 1730 auf's neue bearbeitete, hatte sie mehr Glück und wurde ihrer Wahrheit und ihres Ideenreichthums wegen allgemein geliebt und geschätzt. Außerdem benutzte A. auch die Gelegenheit als Mitarbeiter an der obengenannten Zeitschrift, in dieser zuweilen von dem Zustande der englischen Musik und Oper Bericht zu erstatten, war nicht selten aber unglücklich genug, bei der Mittheilung seiner Ansichten sich Blößen zu geben, die wahrlich nicht einen so großen Reichthum von musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten beurkundeten, als welche zu besitzen er selbst vielleicht glaubte, und die deshalb ihn leider nur zu oft seinen Feinden Preis gaben. Als Mensch war A. von den untadelhaftesten Sitten, religiös, ernst und zurückhaltend in seinem Betragen; wegen seiner Unfähigkeit, öffentlich zu reden, war er in den Gesellschaften furchtsam und verlegen, und sprach nur wenig vor Personen, die er nicht genau kannte, bei Freunden dagegen viel und auch sehr fließend. Lord Chesterfield sagt von ihm, er habe noch nie einen bescheideneren aber zugleich auch linkischeren Menschen gesehen.

51.

Addition — die **Zusammenzählung** einer Reihe einzelner Zahlen oder Summen zu einer einzigen; daher heißt denn auch in der Musik die **Addition der Verhältnisse** (unter den Intervallen nämlich) das Erforschen des allgemeinen Verhältnisses, welches gleich ist den addirten einzelnen Verhältnissen zusammengenommen, oder desjenigen, in welchem diese alle enthalten sind. So ist z. B. das Verhältniß einer großen Terz zu dem einer kleinen hinzuaddirt gleich dem Verhältnisse einer reinen Quinte, denn diese bestehet aus einer großen und einer kleinen Terz (d — f und f — a oder d — fis und fis — a zusammen ist gleich d — a oder d — f — a, d — fis — a). Der Act der Addition geschieht nun aber dadurch, daß das Verhältniß der Intervalle durch Zahlen bestimmt wird, diese alsdann als Glieder der beiden zu addirenden Verhältnisse gleichartig (die größern voran) unter einander gesetzt, mit einander multiplizirt, die Producte aber wieder auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden (s. d. Art **Reduction**). Die jenes Verhältniß andeutende Zahl wird von dem Längenmaaße der Saiten hergenommen, je nachdem diese das Intervall angeben würden; so z. B. wird die Quinte bezeichnet durch 3 : 2, weil $^2/_3$ der Saite die Quinte, und die Quarte durch 4 : 3, weil $^3/_4$ der Saite die Quarte angeben (vergl. die Art. **Akustik** und **mitklingender Ton**). Im Grunde also ist der ganze Act der Addition nichts anders als eine Multiplication der Brüche. Addiren wir das Verhältniß der reinen Quinte zu dem der Quarte, so erhalten wir das Verhältniß der Octav, weil beide Intervalle zusammengenommen eine Octav ausmachen, und das geschieht durch die Multiplication von $^2/_3$ mit $^3/_4$, oder indem wir nach unserer Art addiren, 3 : 2 zu 4 : 3, (d — a zu a — $\bar{d}$.) das macht 12 : 6 aus, diese reducirt giebt 2 : 1 gleich d — $\bar{d}$. Auf gleiche Weise ist die Addition der großen und kleinen Terz, woraus die Quinte hervorgeht, nichts anders als die Multiplication von $^4/_5$ mit $^5/_6$, nämlich 5 : 4 zu 6 : 5 (d — fis zu fis — a) gibt 30 : 20, diese reducirt macht 3 : 2 gleich der Quinte d — a. Und eben so kann man mit allen übrigen Verhältnissen verfahren: die übermäßige Quarte d — gis oder 45 : 32 addirt zum großen halben Tone gis — a oder 16 : 15 gibt 720 : 480 und reducirt 3 : 2, also ebenfalls die Quinte d — a, denn $^{32}/_{45}$ mal $^{15}/_{16}$ gl. ist $^2/_3$. Dabei aber muß man auf

die Beschaffenheit und Lage der sogenannten großen und kleinen ganzen Töne genaue Acht haben, sonst kann man in verschiedenen Fällen der Addition falsche Resultate oder solche Verhältnisse erhalten, die um das syntonische Komma oder um 81 : 80 zu klein oder zu groß sind, denn z. B. die Töne c — d, f — g und a — h sind größer als d — e und g — a, jene stehen in dem Verhältnisse 9 : 8 und heißen daher große ganze Töne (s. dies. Art.), diese aber nur 10 : 9 und heißen daher kleine ganze Töne (s. dies. Art.). Und kommen nun solche verschiedene ganze Töne bei der Addition unter einander, so kann das Verhältniß, welches durch die Addition einiger kleinerer Intervalle entsteht, nothwendig dem Verhältnisse des größeren nicht gleich seyn. Das Verhältniß der verminderten Quinte ist z. B. 64 : 45 (es wird gefunden durch die Addition der reinen Quarte und dem großen halben Tone, also 4 : 3 zu 16 : 15), die beiden kleine Terzen h — d und d — f aber machen ebenfalls eine verminderte Quinte aus, und so sollte doch eigentlich auch durch die Addition des Verhältnisses dieser kleineren Intervalle das Verhältniß der verminderten Quinte zum Vorschein kommen; allein dies geschieht nicht, h — d gleich 6 : 5 und d — f gleich 6 — 5 geben 36 : 25, und nicht 64 : 45, also ein syntonisches Komma (so viel als der Unterschied zwischen einem großen und kleinen ganzen Tone beträgt) mehr als die eigentliche verminderte Quinte (s. d. Art. Vergleichung der Verhältnisse). Die Ursache davon liegt in der eben angegebenen Verschiedenheit der Verhältnisse der ganzen Töne. Man darf demnach, um das Verhältniß der verminderten Quinte zu finden, nicht zwei kleine Terzen zusammen addiren, denn eine jede von diesen enthält einen großen ganzen und einen großen halben Ton (vergl. d. Art. Subtraction) und somit kämen zwei große ganze und zwei große halbe Töne in das Verhältniß der verminderten Quinte, welche aber nur einen großen ganzen und einen kleinen ganzen Ton enthält, z. B. in h — f ist c — d der große und d — e der kleine ganze Ton, h — c und e — f sind halbe Töne. Das Resultat der Addition zweier kleinen Terzen ist immer um ein syntonisches Komma (81 : 80) größer als die verminderte Quinte. Aus demselben Grunde geben auch die Verhältnisse eines halben Tons und einer verminderten nicht den Umfang einer reinen Quinte; z. B. die reine Quinte c — g enthält in den Intervallen c — d und f — g zwei große ganze Töne, in d — e einen kleinen ganzen, und in e — f einen großen halben Ton, die verminderte Quinte cis — g aber nur einen großen, einen kleinen ganzen Ton und zwei große halbe Töne, den kleinen halben Ton c — cis dazu addirt macht zusammen nur einen großen und zwei kleine ganze Töne, einen kleinen und einen großen halben Ton, und es fehlt somit, um eine reine Quinte zu erlangen, der Betrag des Unterschiedes zwischen einem großen und einem kleinen ganzen Tone — ein syntonisches Komma. — Werden die Verhältnisse solcher Intervalle mit einander addirt, durch deren Zusammenschiebung die Octave des Grundtons des ersten Intervalles überschritten wird, wie es z. B. jedesmal bei der Addition zweier Quinten der Fall ist, so entsteht das sogenannte zweifache Intervallenverhältniß, d. h. ein Verhältniß, in welchem die beiden am entferntesten von einander liegenden Intervalle einen weitern Umfang haben, als er innerhalb einer Octav ihnen eigentlich zukäme; so bei der Quinte d — a und a — $\bar{e}$, d — $\bar{e}$ ist hier nicht als ein ganzer Ton oder als 2, sondern als 9 Stufen zu betrachten. Dieses zweifache Verhältniß muß bei dem Act oder dem Prozesse der Addition jederzeit in seine einfache Form aufgelöst, oder mit andern Worten in die Grenzen der Octav zurückgebracht werden, denn in dieser

sind eigentlich schon alle denkbaren Intervalle enthalten. Wie diese Auflösung oder Reduction geschieht, darüber ist der Art. Subtraction der Verhältnisse zu vergleichen. — In der Natur der Addition der Verhältnisse, die, wie gezeigt, durch eine förmliche Multiplication der einzelnen Glieder derselben verrichtet wird, liegt es begründet, daß ursprünglich eigentlich nicht mehr als zwei Verhältnisse auf einmal zusammengefügt werden können; doch ist dies auch bei mehreren zulässig und geschieht alsdann ganz nach Art der geometrischen und rein mathematischen Multiplication, man addirt (multiplizirt) zuerst von der vorhandenen Anzahl zwei Verhältnisse, dann mit dem, was hier herausgekommen ist, das dritte, mit dem Resultate hievon das vierte u. s. w.; nimmt aber die Reduction der dabei zum Vorschein kommenden Verhältnisse, auch aus demselben Grunde, nicht eher vor, bis alle vorhandenen zusammenzufügenden Verhältnisse addirt sind, und eine bestimmte Totalsumme daraus hervorgegangen ist; z. B. bei der Addition der fünf Stufen aus der Quinte c — g, zuerst c — d gl. 9 : 8, dazu d — e gl. 10 : 9, macht 90 : 72, dazu e — f gl. 16 : 15 macht 144,0 : 108,0, dazu f — g gl. 9 : 8 macht 1296,0 : 864,0, reducirt vielleicht durch 8, 6 und 9, giebt 3 : 2, also die reine Quinte c — g. — Nach alle diesem ist nun auch leicht einzusehen, wie das sogenannte Pythagorische oder diatonische Komma entsteht, dessen so oft bei Gelegenheit der Temperatur der Töne ohne weitere Erklärung gedacht wird. Es ist dasselbe nämlich der Unterschied zwischen dem Verhältnisse der Octave 2 : 1, und desjenigen Tones, welcher entsteht, wenn man diese Octave durch die Folge von 12 reinen Quinten oder Quarten bestimmt (s. den Art. Temperatur und Tonsystem). Man addire 12 Quinten-Verhältnisse zusammen, entweder auf die vorhin angedeutete Art, daß zwei Quinten zusammengefügt werden, von dem gefundenen Verhältnisse die Octave abgezogen, und alsdann immer eine Quinte nach der andern weiter hinzuaddirt wird, oder auch, weil ein solches Verfahren etwas weitläuftig ist, ganz in ihrer gehörigen Folge, als: c — g gleich 3 : 2 dazu g — d gl. 3 : 4 macht 9 : 8 gl. c : d, dazu d — a gl. 3 : 2 macht 27 : 16 gl. c : a, dazu a — e gl. 3 : 4 macht 81 : 64 gl. c : e, dazu e — h gl. 3 : 2 macht 243 : 128 gl. c : h, dazu h — fis gl. 3 : 4 macht 729 : 512 gl. c : fis, dazu fis — cis gl. 3 : 4 macht 2187 : 2048 gl. c : cis, dazu cis — gis gl. 3 : 2 macht 6561 : 4096 gl. c : gis, dazu gis — dis gl. 3 : 4 macht 19683 : 16384 gl. c : dis, dazu dis — ais gl. 3 : 2 macht 95049 : 32768 gl. c : ais, dazu ais — eis gl. 3 : 4 macht 177147 : 131072 gl. c : eis, und dazu endlich eis — his gl. 3 ; 2 macht 531441 : 262144 gl. c : his, und man hat noch keine reine Octave oder das Verhältniß 2 : 1, denn in 531441 ist 262144 nicht 2 mal enthalten; um zu erfahren, wie viel der Unterschied dieses Verhältnisses von dem Verhältnisse der Octav beträgt, braucht man nur von dem letztern Verhältnisse 531441 : 262144 die Octave 1 : 2 abzuziehen (jenes Verhältniß mit diesem zu multipliziren), so bleibt 531441 : 524288, und dies ist das diatonische Komma, oder so viel, wie c — his noch zugefügt werden muß, um die Octave c — $\bar{c}$ zu erhalten, die in unserem Ton-Systeme mit jenem Verhältnisse gleich gebraucht wird. In diesem Systeme macht aber nicht nur das Intervall c — his und c — $\bar{c}$ eine Octav aus, sondern es erhalten auch die sogenannten enharmonischen Intervalle cis des, dis es, eis f rc. nur eine einzige Saite oder werden in gleicher Tongröße gebraucht, und deshalb muß denn der Ueberschuß des diatonischen Komma's, um wirklich eine scheinbar reine Octave und ein richtiges Stimmenverhält-

niß unter den Intervallen der ganzen Octave hervorzubringen, entweder unter allen 12 Quinten gleichmäßig vertheilt werden, d. h. es muß einer jeden derselben so viel von ihrem reinen Verhältnisse abgezogen werden, daß durch eine 12fache Vertheilung jener Ueberschuß gehoben wird, oder man muß den mehrsten der Quinten ihre Reinheit lassen und nur einigen von ihnen diesen Ueberschuß in gehöriger Vertheilung abziehen, durch welches verschiedene Verfahren die verschiedenen Arten der Temperatur in unserem Tonsysteme gebildet werden. Darauf gründet sich die Kunst des Stimmens (s. dies. Art.) der Clavierinstrumente, das richtige Treffen des Verhältnisses, daß die umgekehrte Quinte, also die Quarte, um eben so viel höher ist, als der reinen Quinte von ihrem eigentlichen Tonumfange abgezogen wurde. — Nach dieser eben vorgenommenen Berechnung der Octave durch die Addition des Quintenzirkels läßt sich nun auch, ohne weiteres Beispiel, dieselbe leicht durch die Addition von 12 reinen Quarten bestimmen; doch wollen wir in Beziehung darauf hier noch auf den besondern Umstand aufmerksam machen, daß, wenn man diese Berechnung nach geschehener Art vermittelst der Addition von 12 Quinten vornimmt, man alsdann zwar mit der 12. Quinte, diese als Intervall betrachtet, noch keineswegs die Octave des Grundtons erreicht (c — his ist noch keine Octav), in Ansehung der Größe des Tones aber über die Grenzen der Octave hinausschreitet, denn der Ton his ist, wie wir gesehen haben, um das diatonische Komma höher als die Octave des Grundtones; daß man hingegen bei der Addition von 12 Quarten mit der letzten von diesen in Ansehung der Größe des Tones die Höhe der Octav zwar noch nicht erreicht hat, vielmehr die 12. Quarte, als Ton betrachtet, noch und wiederum gerade um das diatonische Komma zu tief gegen die eigentliche Octave ist, daß, als Intervall betrachtet, dieselbe aber die Grenzen der Octav überschreitet, also ganz umgekehrt, was bei einer Quintenaddition den Intervallen oder Quinten in der Octav um der gleichmäßigen Temperatur willen von ihrer Reinheit abgezogen, bei einer Berechnung nach Quarten denselben noch zugegeben werden muß. Damit stimmt denn endlich jener Satz wieder überein, daß, aus demselben Grunde, die umgekehrten Quinten (Quarten) um so viel höher gestimmt seyn müssen, als die reinen Quiten eigentlich zu tief sind. So ist denn eine solche gleichmäßige Temperatur, daß alle Töne und Tonarten unseres Tonsystems in gehöriger und gleichmäßig reiner Beziehung zu einander stehen, wohl eine sehr schwierige Aufgabe. Darüber mehr bei dem Art. Stimmen.

br.

Addalaldus, Diakonus und Musiklehrer zu Argentwil um's Jahr 800. Zu Paris befindet sich noch ein Epitaphium, mit großen römischen Lettern, welches ihm zu Ehren aufgerichtet worden ist; ein Beweis, daß er in hohem Ansehn stand und auch keine unbedeutenden Verdienste in seinem Amte sich erwarb. Die Form der Lettern zeugt aus den Zeiten Carls des Großen. Ursprünglich war jenes Kloster nur für Mädchen bestimmt, nachher wurde auch eine Schule damit verbunden, in welcher, neben anderen Wissenschaften und Künsten, insonderheit Gesang gelehrt werden mußte.

S.

Adelgasser, Anton Cajetan, ein seiner Zeit (um 1750) berühmter Organist und Cembalist, auch beliebter und verdienstvoller Componist, insonderheit in dem Fache der Kirchenmusik; gebürtig war er von der Jesel in Baiern, wurde Schüler des Capellmeisters Eberlin zu Salzburg, und nachher Organist in der Hofcapelle des dasigen Erzbischofs, als welcher er nebenbei auch den Sängern auf dem Flügel accompagniren mußte. Außer

einigen Kammermusiken schrieb er viele nicht unwichtige Werke für die Kirche, worunter sich vorzüglich die Messen auszeichneten; allein die gar zu merkliche Nachahmung seines Lehrmeisters, in welcher er sich so sehr gefiel, ließ ihn einseitig bleiben und nicht selten steif werden, daher sind denn auch alle seine Dichtungen für uns von fast gar keinem Werthe mehr.

27.

Adeline, Mlle., eine der vorzüglichsten Sängerinnen aus der neueren Zeit, war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts bei der italienischen Oper in Paris angestellt, und vornehmlich wegen des weiten Umfangs und der außerordentlichen Biegsamkeit ihrer Stimme berühmt und bekannt. Sie konnte in völliger Reinheit des Klanges hinaufsingen bis zum 3gestrichenen f, und betrachten wir die Arien und Gesänge, welche expreß und nur für sie und ihre Kehlfertigkeit geschrieben wurden, so werden wir durch die vielen darin vorkommenden, in der Ausführung gewiß sehr schwierigen, Manieren, Verzierungen, Wendungen und Sprünge zur Bewunderung hingerissen. Mit ihrem Abgange von dem oben genannten Theater verschwand sie auch aus dem öffentlichen Leben.

36.

Adenez, le Roi, ein französischer Dichter und vortrefflicher, damals auch sehr hoch geschätzter Virtuos auf mehreren Instrumenten; lebte ums Jahr 1260 als Menestrel und Roi d'armes in Diensten des Herzogs Heinrich von Brabant. Von seinen Werken sind auf unsere Zeiten noch gekommen die Romane: Cléomadès und Bertin, welche ein außerordentliches Talent zur poetischen Erfindung verrathen, und auch in Hinsicht auf die Sprache damals gewiß sehr gern gelesen wurden.

48.

Adiaphonon, ein nicht sehr bekannt gewordenes Instrument, dessen Töne durch Tastenanschlag hervorgebracht werden, und denen der Orgel oder Harmonica ziemlich ähnlich klingen. Es hat einen Umfang von 6 vollen Octaven, ist in dieser Hinsicht also eins der vollkommensten Instrumente, doch dürfte es in jeder anderen den übrigen in seine Cathegorie gehörenden Instrumenten weit nachstehen. Sein größter Vorzug ist, daß es sich nie verstimmt, und dieser Umstand mochte auch wohl die besondere Veranlassung zu seinem Namen geben. Im Jahre 1820 wurde es von seinem Erfinder, dem Uhrmacher Fr. Schuster in Wien, zum erstenmale gezeigt, nachher hat man wenig davon gehört und gesehen, was keine großen Verbesserungen oder Vervollkommnungen an demselben vermuthen läßt. —i—

Adimari, Luigi, ein Edelmann aus Florenz, der sich mit vieler Liebe der Musik widmete, und auch als Componist alle Achtung erwarb. Nach Chorons Lexicon schrieb er die Oper Roberto, welche auf mehreren Theatern Italiens aufgeführt und von dem Publicum sehr begünstigt wurde. Er starb im Jahre 1708.

Adjuvant — von dem lat. adjuvare = helfen bei Etwas, unterstützen, — heißt in manchen Gegenden dasjenige Mitglied der Gemeinde, welches den Cantor oder Organist bei seinen Dienstverrichtungen auf irgend eine Weise unterstützt, namentlich bei den Kirchenmusiken ihm behülflich ist, vielleicht eine Stimme dabei singt oder ein Instrument spielt, oder auch in Abwesenheit des Cantors den Choral vorsingt, die Orgel für den Organisten spielt 2c. In Städten findet man diese Benennung weniger, mehr auf dem Lande, wo sie öfters als bestimmte Anstellung angesehen wird, und der Namensträger, der Adjuvant, einen festen Gehalt bekommt.

Adler, Georg, nach seinen Werken zu urtheilen, ein sehr fertiger und gründlicher Violin- und Clavierspieler, der zugleich so viele richtige und gründliche harmonische Kenntnisse und überhaupt eine schätzenswerthe vielseitige Bildung besitzt, wie sie wohl nur bei wenigen Virtuosen gefunden werden dürfte. Fast in allen Arten und Gattungen von Composition hat er sich versucht: für einzelne Instrumente, Orchester, für Gesang sowohl ein- als mehrstimmig. Sein erstes Werk waren Variationen für Violine mit Quartettbegleitung; dem folgten Variationen für Pianoforte; dann eine Sonate für beide Instrumente, Violine und Clavier. Wie meistens die jungen Componisten, von einem leeren Wahne bethört, zu thun pflegen, so hatte auch A. diese seine ersten Violinsachen vollgepropft mit Künsteleien und schwer zu überwindenden Passagen, die natürlich allem andern ästhetischen Werthe hinderlich in den Weg traten, und somit der Composition eben so wenig bei den Anfängern und Schülern als gebildeten und fertigen Meistern Zugang verschaffen konnten. Aus dem Grunde wandte er sich nun ganz allein dem Claviere und dem Gesange zu, und hat denn auch eine ziemlich lange Reihe von derartigen Compositionen geliefert, die sämmtlich, so wie sie von der fleißigsten Arbeit und von Talent in der Erfindung zeugen, auch die ungetheilteste Achtung des Publikums verdienen. Vornehmlich rechnen wir dahin seine Lieder und 4 Männerstimmigen Gesänge, auch op. 7: la Chasse, Rondo brill. sur th. Cenerent. etc. Ueber die besondern Lebensumstände Adlers haben wir leider, aller Erkundigungen und Nachforschungen ungeachtet, keine zuverläßigen Nachrichten erhalten und auffinden können. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts lebte zwar ein Joseph **Adler**, Cantor zu Dyhrenfurth in Schlesien, ein ganz vorzüglicher Organist und Schüler des berühmten Otto in Glatz, geb. 1752 und gest. den 13. April 1814; allein wir können unmöglich diesen und jenen A. für ein und dieselbe Person halten.

Ad libitum — nach Gutdünken, Willkühr; wird gesetzt, wenn der Tondichter den Executoren überläßt, ein Instrument anzuwenden, oder nicht. So hat z. B. Hummel die Beethovenschen Sinphonien für Clavier, Flöte, Violine und Violoncell arrangirt, wobei jedoch die drei letzten Instrumente im Nothfalle wegbleiben können, ohne daß die Harmonie an und für sich dadurch verletzt oder gestört würde. Uebrigens ist die Ausfüllung der Stimmen ad libitum doch sehr anzurathen, da ohne sie immerhin eine gewisse empfindliche Leere und Nüchternheit im Ganzen obwaltet. Oefters wird ad libitum auch für a piacer gebraucht (siehe dieses). L.

Adlung, Mag. Jacob, zuerst nur Unterlehrer; nachher aber wirklicher Professor am Rathsgymnasium und Organist an der evangelischen Raths- und Predigerkirche zu Erfurt, auch Mitglied der dasigen Churfürstlich Mainzischen Academie nützlicher Wissenschaften, wurde geb. 1699 zu Bindersleben bei Erfurt; hatte Anfangs wenig oder gar keinen Unterricht in der Musik, erst als er gegen 1720 nach Erfurt und als Student in das Haus des damaligen Organisten Reichard kam, verwandte er mehr Zeit und Mühe darauf, was er später auch mit vieler Dankbarkeit gegen Reichard, seinen Lehrer, selbst eingestand. Nichts desto weniger aber waren seine Fertigkeiten, welche er im praktischen Spiele erreichte, als auch die theoretischen Kenntnisse, die er sich besonders in Jena durch ein eifriges Studium und begieriges Lesen der ihm von Walther und Reichard mitgetheilten oder empfohlenen Werke zu erwerben wußte, vielseitig und groß; doch

machte er, wenigstens von diesen letztern, noch keinen eigentlichen oder erwerbenden Gebrauch, wollte nichts mehr seyn als Dilettant, um als solcher einen desto größern geistigen Genuß von seiner Kunst zu ziehen, und nach vieler und reiflicher Ueberlegung erst und mit dem festen Vorsatze, seinen theologischen und philosophischen Studien nie untreu zu werden, nahm er die ehrenvolle, aus Anerkennung seines meisterhaften Orgelspiels hervorgegangene Einladung des Magistrats zu Erfurt an, neben seiner Lehrerstelle am Gymnasium auch die eines Organisten an genannter Kirche zu bekleiden. Das Schicksal aber wollte es anders, auch bei ihm wurde die Musik und ihre Kunst die kräftigste Stütze in der Noth. Ein Brand nämlich brachte ihn im J. 1736 um sein ganzes Vermögen, und er mußte jetzt alle seine Kräfte, Kenntnisse und Geschicklichkeiten aufbieten zu neuem Erwerbe, ja zur Sicherung seiner Existenz; so setzte er, seinem vorigen Grundsatze untreu, auch als musikalischer Schriftsteller die Feder an, schrieb das berühmte und jedem tüchtigen Organisten fast unentbehrliche Werk: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, m. Kupf. Erf. 1758, 8, welches er später oft geküßt haben soll, nicht blos aus Dankbarkeit für den reichen Gewinn, den es ihm brachte, sondern auch aus wahrer Liebe zu seiner Kunst, die vielleicht durch jenen Umstand noch höher gesteigert seyn mochte, und das nach seinem Tode selbst noch im J. 1783 eine von Hiller besorgte neue Auflage erlebte; ferner: Musica mechanica organoedi oder gründlicher Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel &c., welches Werk aber erst Albrecht mit Zusätzen vom Hofcomponisten Agricola 1768 in 4. zum Druck beförderte. Auch Musiklehrer und Instrumentenmacher wurde er nach jenem unglücklichen Vorfalle; bis zu seinem Tode, den 5. Juli 1762, hatte er nicht weniger als 218 Personen im Clavierspiel unterrichtet und 16 Claviere gebaut, und neben dem noch mehr als 284 Schülern Unterricht in Sprachen und andern Wissenschaften ertheilt. Sein „musikalisches Siebengestirn," welches ebenfalls Albrecht im J. 1768 dem Drucke übergab, enthält sieben kurz beantwortete Fragen über Gegenstände der Harmonie. Ob es wahr ist, daß in dem mehrerwähnten Brande noch mehrere andere theoretische Werke, namentlich eine Anweisung zum Generalbaß, zur italienischen Tabulatur, und zur Fantasie und Fuge, als Manuscript untergegangen sind, läßt sich nicht genau bestimmen; im Drucke war bis dahin noch nichts von ihm erschienen, doch unterliegt es, nach seiner der Mus. mech. organ. vorgedruckten ausführlichen Biographie, auch keinem Zweifel, daß er früher schon über manche Gegenstände der Musik Abhandlungen u. dgl. schriftlich entworfen hatte, aber lediglich nur zu seinem eigenen Unterrichte, zu seinem Vergnügen, nicht um öffentlichen oder sonstigen Gebrauch davon zu machen. D.

Adolfati, ein italienischer Operncomponist und Schüler des Galoppi, würde kaum merkwürdig genug seyn, hier mit angeführt zu werden, wenn nicht eine seiner Opern „Ariadne," welche er 1750 in Genua auf das Theater brachte, hauptsächlich durch eine Arie „Se la sorte mi condanna" Aufsehen erregt hätte. Bekanntlich sind in Italien einige vorzüglich eingängliche Stücke einer Oper hinreichend, nicht selten das ganze Werk zu heben. In dieser Arie hatte der Componist einen Theil der Stimmen im geraden, den andern im ungeraden Takte spielen lassen, was, vom ganzen Orchester ausgeführt, eine auffallende und damals bewundernswürdige Wirkung hervorbrachte. Die Sache ist uns vorzüglich darum merkwürdig, daß man nicht versucht werde, spätere Leistungen der Art für ganz unerhörte Wagnisse zu halten. Selbst Adolfati war nicht der Erste, welcher eine

solche verschiedene Taktverbindung in Anwendung brachte, da bereits Marcello u. A. Aehnliches verwirklicht hatten. Uebrigens ist dieser Operncomponist so wenig berühmt geworden, daß selbst Dr. Peter Lichtenthal in seinem Dizionario e Bibliographia della Musica (Milano per Antonio Fontana 1826) nicht das Geringste über ihn vorbringt. Er ist gegen den Schluß des 18ten oder im Anfange des 19ten Jahrhunderts gestorben. †

Adonidia hieß bei den Griechen ein Lied, welches sie zur Ehre und zum Lobe des Adonis sangen, namentlich bei der Feier der Adonien. Vergleiche Lucian de D. Syr. T. III. pag. 654. auch den Artikel: griechische Musik.

Adonion war ein unter diesem Namen bekannter Gesang der Lacedämonier, der mit ganz eigenthümlichen und besonders dazu bestimmten Flöten (tibiae embateriae) begleitet und von jenen gesungen wurde, wenn sie sich mit dem Feinde in ein Treffen einlassen wollten; also das, was wir Kriegsgeschrei nennen, das Hurrah unserer Truppen, nur nicht so ungeregelt und mehr rhythmisch geordnet. Wie übrigens dieser Feldgesang eingerichtet war, seine Melodie, Singweise, Tonart 2c., läßt sich nicht genau mehr bestimmen. 48.

Adorf, ein sächsisches Städtchen im voigtländischen Kreise an der Elster, unweit der böhmischen Grenze, von 200 Häusern und ohngefähr 2100 Einwohnern, der Hauptsitz voigtländischer Fabriken, vorzüglich musikalischer Instrumente, sowohl in Holz als in Metall. Für den Reisenden ist es eine überraschende und merkwürdige Erscheinung, wie hier fast in jedem Hause ein anderes Instrument der Hauptnahrungszweig des Besitzers ist: Violine, Flöten, Oboen, Bassethörner, Trompeten, Orgeln, Claviere, kurz alle Gattungen von Instrumenten werden in großer Anzahl gebaut, und dabei auch vorzügliche Messingsaiten in außerordentlicher Menge verfertigt und bis in die weiteste Ferne versandt. Man kann mit Recht sagen, die ganze Stadt lebt von Musik und ist musikalisch; ein Fall, merkwürdig genug, um hier angeführt und der Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums ausgesetzt zu werden.

A Dorio ad Phrygium — vom Dorischen zum Phrygischen; eine alte, aus den dorischen und phrygischen Tonarten hergeleitete, sprichwörtlich gewordene Bezeichnung des Unbestandes in der Ausführung einer Sache oder eines Gegenstandes, wenn Jemand in seinem Gespräche oder in seiner Handlung einen angefangenen Gegenstand nicht vollendete, sondern ohne zureichenden Grund sogleich und auf einmal zu einer andern Sache überging. Daher denn auch ein gleichsam spöttelnder Ausdruck der Critiker, wenn sie unvorbereitete oder zu häufige, alle Einheit im Ganzen vernichtende Modulationen in den ihnen vorliegenden Tonstücken kurz andeuten wollen. Sobald übrigens ein solches unstetes Umhertreiben in den verschiedenen Tonarten charakteristischer Ausdruck eines zum Grunde liegenden und darzustellenden Gemüthszustandes ist, alsdann kann man sich dieses Sprichwortes nicht bedienen; nur bei offenbar gekünstelt und ausdruckslos zusammengestellten Harmonien und Uebergängen läßt es sich anwenden. Man sagt dafür auch wohl, vielleicht weniger richtig, in Dorio contraque Phrygium. Kb.

Adrastus, ein Peripatetiker von Philippopolis, Schüler des Aristoteles und zu seiner Zeit sehr geachteter musikalischer Schriftsteller. Seine 3 Bücher von der Harmonie, die von mehreren griechischen Schriftstellern oftmals citirt, nirgends aber gefunden wurden, hielt man lange Zeit für

verloren, bis sie endlich, wohlbewahrt und schön und leserlich auf gut Pergament geschrieben, unter den Handschriften der Bibliothek des Königs von Sicilien sich vorfanden. Sie sollen die interessantesten Aufschlüsse über die alte griechische Musik und für den Historiker wichtige Winke betreff der Ausbildung jener enthalten, weshalb auch der sehr gelehrte und thätige Bibliothekar Pasquale Passi den Auftrag erhielt sie zu übersetzen. Ob aber diese Uebersetzung wirklich zu Stande gebracht und der Oeffentlichkeit übergeben worden ist, darüber sind nachher keine weitern Nachrichten zu uns gekommen.

Adrianalie. Bekanntlich stiftete der Kaiser Adrian in vielen Städten des römischen Reichs Wettstreite und Lustspiele, bei denen auch die musikalischen Uebungen und Wettstreite keinen unwichtigen Theil einnahmen, ja oft vorzugsweise vor den sonst üblichen Kampfspielen u. dgl. vorgenommen wurden, und diese Spiele, welche die Römer für die größten Volksbelustigungen hielten, und auch einen bedeutenden Einfluß auf ihre Bildung hatten, nannte man aus Dankbarkeit gegen ihren Stifter nach dessen Namen Adrianalien. 39.

Adrianus, Emanuel, niederländischer Lautenspieler und Componist; lebte zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Antwerpen, wo auch sein vorzüglichstes und größtes Werk: Pratum musicum 1592 fol. erschien. Er lieferte darin 12 Präludien, 5 Fantasien, 34 Madrigalen, 5 Motetten, 10 neapolitanische Gesänge, 5 Gaillarden, 9 Passamezzi mit ihren Gaillarden, Allemanden, Couranten, Branles ꝛc., die damals wohl Aufsehen erregt haben und auch beliebt gewesen seyn mögen, für jetzt aber nur noch von historisch-kritischem Werthe sind.

Adrianus, Franciscus, ein älterer Contrapunktist aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, der besonders in der Composition von Gesängen und Motetten sich versuchte, und einen berühmten Namen sich erwarb; die Psalmi vespertini omnium dierum festorum per annum, welche 1567 in 4, vierstimmig gesetzt, zu Venedig erschienen, galten für sein Meisterwerk, und wurden fast überall eingeführt. Auch wir können ihnen einen classischen Werth nicht absprechen. — g.

Adrien l'ainé, Sänger und Gesangscomponist zu Paris, wo er seit 1780 in dem Besitze der allgemeinsten Achtung war. Außer mehreren einzelnen zerstreut erschienenen Liedern wurden besonders von ihm bekannt: Recueil de Romances, paroles de Reynier et Florian, welches in 5 Abtheilungen (die letzte 1802) zu Paris heraus kam, und fast auf allen Clavieren ein gern vergönntes Plätzchen fand. Außerdem: Invocation à l'Etre supreme, paroles de De la Porte. Die beiden Brüder A—s waren ebenfalls als Sänger an dortigen Theatern angestellt. 27.

A due und a duoi — zu zwei, z. B. a. d. voci oder stromenti — zu zwei Stimmen oder zwei Instrumente. Oft wird soli dazu gesetzt, und bedeutet dann zwei Solostimmen. Auch Sonata a due — Sonate für zwei Spieler, Instrumente ꝛc.

Aduse, eigentlich **Toph**, ein altes hebräisches Schlag-Instrument, dessen, wegen seiner Leichtigkeit, insonderheit die Frauenzimmer sich bedienten (Exod. 15, 20.). Luther übersetzt es irrig durch Pauke, denn so wenig mit unsern Kesselpauken als mit dem damaligen eigentlichen Tamburin hatte es irgend eine übereinstimmende Aehnlichkeit. Es bestand nur aus einem einfachen oval gebogenen metallenen Reife, über welchen eine unserm Trom-

melfell ähnliche Haut gespannt war; zu den Seiten des Reifs waren Schellen oder rasselnde Ringe befestigt, und unten an demselben befand sich ein Stiel. Bei seinem Gebrauche wurde es mit der einen Hand an diesem gehalten, und mit der andern geschlagen. Zieht man in Erwägung, daß dies Instrument bei dem jüdischen Tempeldienste von den Leviten niemals angewandt wurde, Ton, Form und Gebrauchsart desselben aber den damals, namentlich bei den Aegyptiern, gebräuchlichen Rappeln vollkommen gleich sind, so läßt sich annehmen, daß A. und Rappel (vergl. dies. Art.) ein und dasselbe Instrument, nur unter 2 verschiedenen Namen, waren; und hieran schließt sich dann auch noch manche andere Betrachtung in Rücksicht auf diese. Die Aegyptier nämlich meinten, daß das Gerassel, welches auf diesem Instrumente hervorgebracht werden konnte, mächtig wäre, den von ihnen Typho genannten bösen Geist zu vertreiben; und es läßt sich demnach wohl als möglich denken, daß die Hebräer, als sie dem Instrumente einen andern Namen geben wollten, durch diese angedichtete Kraft desselben veranlaßt wurden, nach Typho Toph es zu nennen. In großem Ansehen muß dies Instrument jedenfalls, sowohl bei den Aegyptiern als den Hebräern, gestanden haben, wie auch Apulejus und Lucanus es bezeugen. Sogar zur Ermuthigung der Soldaten wurde es wegen seines lauten Getöses gebraucht (vergl. Virgils Beschreibung der ägyptischen Königin Cleopatra). Seine ursprünglichste Form ist auf den Münzen des Harpocrates zu sehen, von welchen Cuper eine große Sammlung besaß; in einer etwas veränderten Gestalt wird es auch jetzt noch in einigen morgenländischen Gegenden, und selbst in Spanien, wohin es wahrscheinlich die alten Mauren gebracht haben, wiedergefunden. Vergl. auch den Artikel *Schlaginstrumente*.

A dur, eine der 24 Tonarten unsers modernen Musiksystems, und zwar diejenige, in welcher der Ton a als Grundton der Durtonart (s. diesen Art.) oder deren Tonica angenommen wird. In jeder Durtonleiter liegen die beiden halben Töne zwischen dem 3ten und 4ten und zwischen dem 7ten und 8ten Tone, oder mit andern Worten: in jeder Durtonleiter ist die große Terz und große Sexte enthalten, daher müssen denn auch in der Leiter der Tonart a dur die Töne c, f und g um einen kleinen halben Ton erhöht und somit in cis, fis und gis verwandelt werden; nimmt man dabei die Kirnbergersche Temperatur der Töne zu Hülfe, so würde in mathematischer Hinsicht durch diese Erhöhung folgendes Verhältniß der Töne untereinander entstehen:

a	h	cis	d	e	fis	gis	a
1	$\frac{161}{180}$	$\frac{13041}{16384}$	$\frac{161}{216}$	$\frac{161}{240}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{4347}{8192}$	$\frac{1}{2}$

Vergl. *Addition* und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Der ästhetische Charakter oder psychische Ausdruck dieser Tonart sind Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden der Geliebten, jugendl. Heiterkeit und Gottvertrauen; es ist die Ruhe des an finsterer Leidenschaft zerrenden fis moll, nach welcher dies, unwohl in seiner Lage, gleichsam stets begierig schmachtet. Natürlich haben alle die übrigen musikalischen Kunstdarstellungsmittel noch einen großen und wesentlichen Einfluß auf die Bestimmtheit dieses verschieden deutbaren Ausdrucks, doch möchte a dur zu keinem anderen als dem angegebenen Zwecke sich gut und charakteristisch wahr genug gebrauchen lassen. Mit dem Accorde a dur, etwas kühn angeschlagen, hebt

urplötzlich sich in froher Heiterkeit das kindlich unschuldige Gemüth; nur etwas schwächer und sanfter die Töne, und reinste Liebe, wie sie ohne Falsch im Herzen der zufrieden, glücklich und ohne Schmachten Hoffenden sich regt, spricht sich deutlich aus und findet das lebendigste Echo in gleich gestimmter Brust. Gebrauchte Mozart auch diese Tonart zu dem schlüpfrigen Duett in Don Juan: „Reich mir die Hand ꝛc.“, er wählte ganz richtig sie zum Ausdrucke der Liebe, zu dem Ausdrucke der Heuchelei derselben standen ihm in diesem Tonstücke dann noch ganz andere Mittel zu Gebote. Im Uebrigen ist hier noch nachzusehen der Art. Tonart; auch vergl. Schuberts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst pag. 377. Dr. Sch.

Aedilen, obrigkeitliche Personen bei den Römern, welchen die Aufsicht über die öffentlichen Schauspiele, die öffentlichen Gebäude, das Urtheil über die Baustreitigkeiten und die Marktpolizei anvertraut war. Anfangs wurden zwei aus dem gemeinen Volke gewählt, die aediles plebis; zu Ende des 4ten Jahrhunderts nach der Erbauung der Stadt Rom aber kamen noch zwei aus den Patriziern hinzu, welchen der elfenbeinerne Magistratsstuhl, die sella curulis, vergönnt war, und aediles curules hießen; diese waren es auch eigentlich, welche unter den ersten Kaisern eine Art Censoramt führten, und denen alle Schauspiele oder Tonstücke, welche öffentlich aufgeführt oder vorgetragen werden sollten, zuvor zur Durchsicht, Prüfung und Genehmigung vorgelegt werden mußten. Julius Cäsar setzte noch eine dritte Gattung hinzu, die aediles cereales, welche die Aufsicht über die öffentlichen Magazine hatten, und den An- und Verkauf in denselben in Person leiteten. 27.

Aegyptische Musik. Während die Israeliten, die sich mit dem: „Am Anfange schuf Gott“ u. s. w. begnügten, schon frühe zeigten, wie wenig ein Volk, das sich allein dem Handel ergiebt, fähig sey, den Wissenschaften und Künsten ein williges Ohr zu leihen, erregten die Aegyptier, wie schon die heilige Schrift bezeugt, eben durch diese Beide die Aufmerksamkeit anderer Völker. Was ihre Musik betrifft, so wird es nöthig seyn, zuvor die verschiedenen, oft beide Extreme berührenden Meinungen älterer und neuerer Chronisten zu hören, ehe wir zu einem Resultate schreiten. Die Aegyptier selbst schreiben die Kultur der Musik ihren ersten Beherrschern zu. Vom Osiris sagen sie: er habe eine große Anzahl Musiker an seinem Hofe unterhalten, unter denen neun Sängerinnen, welche die klügsten und keuschesten Jungfrauen gewesen; auch habe er ein Instrument aus einem Gerstenhalm zu verfertigen gewußt. Die Isis, erzählen sie, habe Lieder gedichtet, welche zur Tugend führen sollten. — Andere, als Merkurius Thaut und Merkurius Hermes, haben, der Erste die dreisaitige Lyra erfunden, und ihre Tonklänge Winter, Frühling und Sommer genannt; der Andere die Lyra mit mehreren Saiten bezogen, und ein wirkliches Tonsystem aufgestellt. Der Letztere wurde von den Aegyptiern vorzüglich verehrt. In den Tempeln, und von Priestern verwahrt, ruheten dessen Werke über Gesetze, Wissenschaften und Künste, deren man 42 zählte. Diese Bücher wurden an gewissen Tagen von den Priestern, und unter dem Vortritte eines Sängers herumgetragen, der die in denselben enthaltenen Lobgesänge auf die Gottheit, und die Grundsätze der Regierung absang, über deren Kenntniß er, vor seiner Wahl, ein Examen bestehen mußte. Am Feste der Diana spielten die Männer auf Flöten, die Weiber rührten die Ringelpauke, und wer nicht zu den Spielenden gehörte, der trat zu den Sängern. Die Aegyptier bedienten sich, nach fast gleichlautenden Zeugnissen,

der Musik bei Leichenbegängnissen und Trauerfesten. Ein Trauerlied des Linus, eines in der Blüthe seiner Jahre verblichenen Königssohnes, ward hierzu besonders benutzt. Ihre Instrumente waren: die sechssaitige Lyra, die Flöte, die Trombe, die Ringelpauke oder Rappel, das Sistrum, nebst einigen andern von weniger Bedeutung. Eine Notenschrift aber kannten die Aegyptier nicht, alle ihre sowohl geistlichen als weltlichen Gesänge waren dem Gedächtnisse anvertraut, und gingen durch Tradition von Geschlecht zu Geschlecht über; was voraussetzen läßt, daß dieselben sehr einfach und auch an Zahl sehr gering gewesen seyn müssen. — Herodot, der älteste griechische Schriftsteller, behauptet: die Musik habe in Aegypten bereits auf einem sehr hohen Standpuncte gestanden. Plato rühmt die Sittlichkeit ägyptischer Lieder, und Winkelmann sagt, man habe sich allerdings der Musik im Tempel bedient. Dagegen behaupten Andere, unter ihnen vorzüglich Strabo, es seye weder in ihren Tempeln, noch bei anderweitigen Opfern ein musikalisches Instrument berührt worden; und Cicero's, wie später Roussier's Meinung: daß alle Wissenschaften und Künste durch ein gemeinschaftliches Band zusammenhingen, will bei den Aegyptiern eine Ausnahme machen. Wenn daher Letzterer von einem Tonsysteme derselben redet, so möchte dies darin bestanden haben, daß sie ihre Tonklänge nach den Stunden, Tagen, ja selbst nach den Planeten ordneten, und den entferntesten Planet, Saturn, gegen den nächsten, den Mond, die entfernteste Stunde des Tages gegen die nächste, mit der Höhe und Tiefe ihrer Töne verglichen. Andere Chronisten geben von einem Systeme der Musik bei den Aegyptiern gar keine Kunde. Demnach schreibt James Bruce an Burney, es sey die Geschichte der Musik bei den Aegyptiern mit Unachtsamkeit und Unwürde niedergeschrieben worden. Hier stehen aber die Engländer und Franzosen in gar großem Widerspruche, wenn wir nämlich annehmen, daß Poesie und Musik Eins sind. Villateau, der sich wahrscheinlich mehr Mühe gegeben hat, als Herr Bruce, auch zu beweisen, was er gesagt, erzählt von einem ägyptischen Gemälde, auf welchem Ochsen abgebildet wären, wie sie das Korn treten, mit der Unterschrift, die er nach unsäglicher Mühe entziffert habe: Tretet für euch selber Ochsen — Tretet für euch selber Ochsen — Ochsen tretet für euch selber — Ochsen tretet für euch selber — Korn für euch selbst, Korn für euern Herrn. Und wenn wir auch gleich hier in der Dichtung das Höchste eben nicht finden, so läßt sich dennoch ein gewisses musikalisches Verhältniß darin nicht verkennen. Schließen wir dies Für und Wider mit den Worten eines der achtbarsten Schriftsteller (Tiedemann: Erste Philosophie S. 234), der da sagt: man habe in Aegypten unter Musik die Vereinigung aller Wissenschaften verstanden, und Geometrie, Arithmetik, Fabeln über die Natur der Seele und der Welt, einige sinnlose Allegorien, einen Vorrath von abergläubischen und geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien, wie auch jene geheimnißreiche symbolische Sprache, dies alles habe man mit dem Worte Musik belegt. Wie sich aber auch ältere und neuere Geschichtsschreiber hier widersprechen, so gehet, bei genauer Erwägung des Ganzen, doch die Gewißheit daraus hervor, daß die Aegyptier eine Tonsprache gehabt, diese geehrt und, bei gottesdienstlichen Festen vorzüglich, angewendet haben, was auch schon der Umstand beweist, daß die Hebräer, Griechen und Römer ihr Tonsystem offenbar auf eine ägyptische Musik gründeten. Wie diese Musik aber gewesen ist, ihre Beschaffenheit im Innern und Aeußern, verbirgt uns der Nebel, welcher jede Geschichte der frühesten Vorzeit umgiebt. Jedenfalls kann sie, schon wegen des Nationalcharakters der Aegyptier, die, jeder Neuerung feind, kein Haar breit von den

Gebräuchen ihrer Vorfahren abweichen durften, nur eine solche gewesen seyn, die in der tiefsten Kindheit lag. — Unter Alexander nahm das ägyptische Originalgepräge eine andere Gestalt. Er führte dort griechische Künste und Wissenschaften ein. Wenn sich daher unter der Regierung des Ptolomaeus Philadelphus bei einem Feste, welches er gab, 300 Chytaristen einfanden, und noch mehr Sänger, so bezweifeln wir sehr, daß diese sämmtlich Aegyptier gewesen sind. Ein so originelles als grausames Mittel wendete der siebente der Ptolomaer an, Künsten und Wissenschaften aufzuhelfen: er ließ den größten Theil der Alexandrier umbringen, oder verbannte sie, und wollte diese fürchterliche Entvölkerung durch Grammatiker, Philosophen, Geometer, Maler, Musiker, Aerzte und Volkslehrer ersetzen, indem er diese anhielt, in ihren verschiedenen Fächern Unterricht zu ertheilen. Der letzte Beherrscher Aegyptens machte sich durch seine übertriebene Liebe zum Flötenspiele so gehässig bei dem Volke, daß man ihn nur schlechtweg Monaulos, den Flötisten, nannte. Unter der Regierung der Cleopatra, seiner Tochter, die sich selbst entleibte, wurde Aegypten eine römische Provinz, und hiermit war es um alle eigentliche ägyptische Künste und Wissenschaften geschehen. Demnach wäre hier auch die Geschichte der Musik bei den Aegyptiern zu Ende, und neuere Chronisten werden wohl thun, uns nicht mit dem Problematischen zu beehren, was von Reisenden ausgehet, von denen selbst Einer dort eine Harfe gefunden haben will, welche, Einiges ausgenommen, eine vollkommene deutsche Harfe ist, und irrig von ihm für ein wirklich ägyptisches Instrument gehalten wird; denn wäre jene Harfe dort einheimisch gewesen, so müßte die Musik in Aegypten schon auf einer hohen Stufe stehen, und doch haben auch die heutigen Aegyptier die Anzahl der musikalischen Instrumente ihrer Vorfahren wenig oder gar nicht vermehrt. Niebuhr (Reisen nach Arabien und dem Orient, Cap. X. p. 148) hat außer Castagnetten nur noch eine viersaitige Laute dort gefunden, womit zum Tanz gespielt wird. Uebrigens kommt er mit Belloteau überein, der mit Napoleon in Aegypten war, daß, wenn gleich der geistliche Gesang dort Andacht erwecke, der weltliche hingegen dem Geschrei eines Menschen gleiche, den man mit Stößen und Schlägen belastet. Nicht viel besser redet Tacitus von dem Bardengesange, der nach ihm dem Geknatter der Räder an gehemmten schwerbeladenen Frachtwagen ähnlich gewesen seyn soll, welche einen steilen Berg herabfahren.

Aelianus, Claudius, römischer Historiker und Sophist aus Präneste, dem heutigen Palästrina, lebte um's J. 225. Bei seinen Zeitgenossen erwarb er sich großen Ruhm besonders durch die schöne griechische Sprache, in welcher er seine Werke abfaßte. Unter diesen ist für die Musikgelehrten höchst wichtig: Variae historiae lib. XIV., wegen der daselbst in lib. III. cap. 32. 33. 43., lib. IV. cap. 2. 15., lib. VIII. cap. 2., lib. IX. cap. 36. 38. lib. XII. cap. 50., lib. XIII. cap. 21. 25. und lib. XIV. cap. 13. und 14. mitgetheilten ausführlichen Nachrichten von älteren griechischen Tonkünstlern, musikalischen Instrumenten und andern in das Fach der Musik einschlagenden Gegenständen. 48.

Aelredus, Sanctus, englischer Edelmann und Abt des Cistercienser-Ordens, als welcher er besonders in der Geschichte der Kirchen-Musik eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Er wurde mit dem Prinzen Heinrich in Schottland erzogen und im J. 1150 Abt zu Rieval. Als demnach Schüler des heiligen Bernhard, war er auch ein gründlicher Kenner der Musik, auch inniger und aufrichtiger Verehrer derselben, doch stets nur

in dem Sinne und dem Geschmacke seines Lehrers, und wir wollen hier nicht untersuchen, ob der große Eifer, den er in dieser Beziehung für die Musik an den Tag legte, von dem segensreichen Erfolge war, den er sich vielleicht dabei versprach. Nach und nach nämlich suchte man auch in England die Kirchenmusik nach dem Muster der griechischen und römischen zu formen und zu verbessern, man ordnete die Melodien in bestimmte rhythmische Theile, schlug den Takt, verband die Instrumentalmusik mit der Vocalmusik, führte auch die Glöckchen ein, von denen unsere Carillons noch abstammen, schon 1134 waren an den Hauptkirchen Musikmeister angestellt, unter deren Leitung eine Anzahl Zöglinge den Gesang und die Musik überhaupt förmlich studirten, und nach bestimmten Regeln das Gelernte in der Kirche ausübten. Allein gegen alle diese theils zweckmäßige Neuerungen widersetzte sich der heilige Aelredus auf's nachdrücklichste und eiferte dagegen als gegen kunstlästernde Mißbräuche. Er schrieb ein Speculum charitatis, ein Werk, welches offenbar viel feinen und gebildeten Geschmack und tiefes Gefühl verrieth, und verlangt lib. II. cap. 23 darin geradezu, daß der Gesang in den Kirchen nur nach den Regeln des heiligen Bernhard, seines Lehrers, eingerichtet seyn solle; dann nur würde er ernsthaft, modest, sanft, angenehm und würdevoll seyn, so aber kitzele er nur die Ohren, und der Sinn der Worte würde dabei außer Acht gelassen. Mochte Ael. nun auch vielleicht die gerechteste Ursache zu diesen Aeußerungen haben, und war sein Verlangen von dem richtigsten Motive geleitet, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß durch jene Neuerungen die Musik mit bedeutungsvollen Mitteln zur eigentlichen Kunstdarstellung bereichert, und somit dieselbe, wenn anders man die Mittel selbst nicht mißbrauchte, noch mehr fähig gemacht wurden, den Anforderungen des heil. Ael. nachkommen zu können. Und darin lag wahrscheinlich auch der Grund, warum, aller Protestation des Ael. ungeachtet, jene Verbesserungen stets den erwünschtesten Fortgang hatten.

— i —.

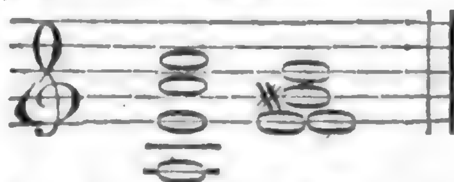
Aeminga, Siegfried Cäso von, wurde geb. zu Mölln in Meklenburg am 3. Decbr. 1710, nach einer Reise nach Schweden 1741 zu Greifswalde Doctor und nachher daselbst auch Professor der Rechte. Die Programmata IV: de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, und de conviviis festivis aevi antiqui, welche in den Jahren 1749 und 1750 von ihm erschienen, beurkunden ihn als einen tiefen Denker und Forscher auch auf dem Gebiete der Musik, der sich der Achtung und des Andenkens der gesammten musikalischen Nachwelt würdig gezeigt hat. Als ausgezeichneter Gelehrter, Kunstforscher und zugleich vortrefflicher Mensch starb er am 25. Mai 1768.

Aenderungsabsatz — der von einigen Theoristen so genannte vollständige melodische Satz, dessen Endigungsformel auf dem Dreiklange der Dominante gemacht wird. Heißt auch Quintenabsatz oder Halbcadenz, s. diese und den Art. Absatz.

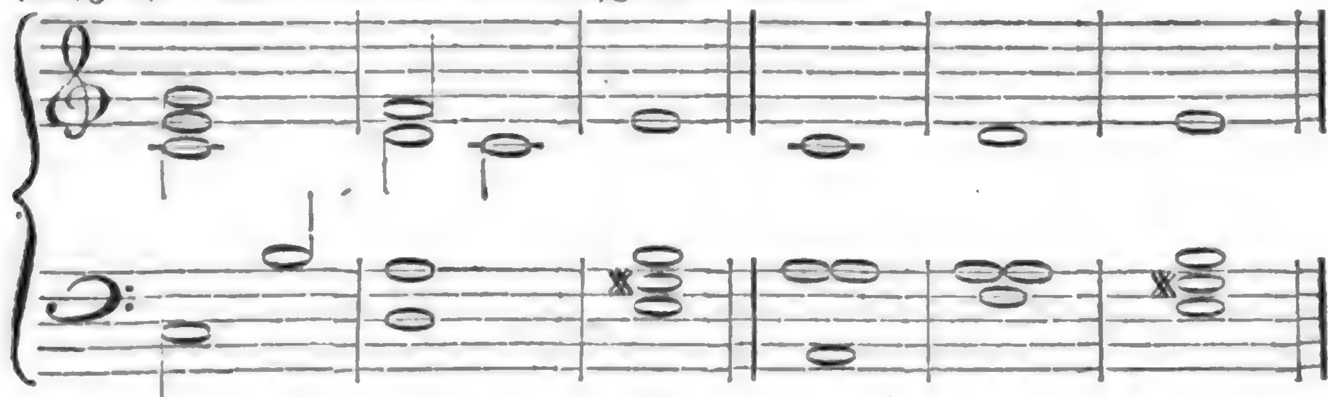
Aeoline — s. den Art. Aeolodicon.

Aeolisch, äolische Tonart, eine der Kirchentonarten, und zwar Moll mit kleiner Sexte, a h c d e f g a. Daher ist ihr die kleine Terz (zur Charakterisirung des Mollgeschlechts) und die kleine Sexte (zur Unterscheidung von der Molltonart mit großer Sexte der dorischen Tonart) eigenthümlich. Die kleine Septime dagegen (g) erscheint für die Bildung der Tonleiter nicht bezeichnend, wird daher am Schlusse, und wo man sonst mag, unbedenklich in eine große (gis) verwandelt; nur vermied man,

sie mit der kleinen Sexte in unmittelbarer Aufeinanderfolge (f gis oder gis f) erscheinen zu lassen, da der Schritt der übermäßigen Secunde in der Melodie für nicht-diatonisch und unzulässig galt. Die nächste und häufigste Verbindung knüpft das Aeolische mit der phrygischen Tonart an, und zwar nicht durch einen Dominanten-Accord auf h (h dis fis a), der der neueren Tonkunst geläufig seyn würde, sondern entweder in Form eines halben Schlusses von der äolischen Tonika aus



oder durch Verbindung der letzten zwei Töne der auf- oder absteigenden phrygischen Tonleiter vor der phrygischen Tonika



Und eben diese stete Verbindung mit dem Phrygischen verleiht der äolischen Tonart eine höhere kirchliche Würde, während melodisch die kleine Terz und Sexte, harmonisch der hellere große Dreiklang auf der Dominante im Wechsel mit den kleinen Dreiklängen der Tonika und Unter-Dominante der Tonart einen sanften, weichen, elegischen Charakter leihen, gleich fern von Stärke und Helligkeit, als von dem ernsteren, trübern, strengern Ausdrucke etwa der phrygischen, oder dem heiter-ernsten feierlichen der Dorischen Tonart. So wird auch ihr Ausdruck von den ältern Tonlehrern verstanden; Buttstädt z. B. findet das Aeolische angenehm und lieblich: Printz gemäßigt, zärtlich, etwas traurig; Kirnbergers Aeußerung: daß die große Sexte (Eigenthum des Dorischen) Würde und Anstand mit sich führe, die (äolische) kleine aber mehr Weichlichkeit und Zärtlichkeit ausdrücke, — deutet auf ein ähnliches Empfinden. Eigenthümlich ist es, daß die Alten, besonders in ihren Chorälen äolischer Tonart nicht gern nach der dorischen Tonart (auf der Unterdominante der äolischen) auswichen, obgleich kein äußeres Hinderniß dieser nächstliegenden Modulation im Wege stand. Sollte wirklich (wie Mortimer in seinem gehaltreichen Werke „über den Choralgesang zur Zeit der Reform" vermuthet) dabei ein blos ökonomischer Grund obgewaltet haben? wollte man das Dorische blos deswegen in den äolischen Gesängen sparen, um es nicht, bei der großen Zahl dorischer Gesänge gar abzunutzen? — Gerade der Charakter der dorischen Tonart dürfte diese Besorgniß eitel erscheinen lassen; man wird kaum eine der alten Tonarten so lange und häufig anwenden oder hören können ohne Anwandlung von Ueberdruß, als die dorische. Triftiger scheint aber der Grund, daß man die beiden ursprünglichen Molltonarten bei ihrer Aehnlichkeit nicht noch mehr verschmelzen und dadurch um allen Charakter-Unterschied bringen wollte. Eher mochte noch das Dorische in seine Dominante ausweichen, da es durch seine zahlreichen Verbindungen mit Durtonarten noch stark genug blieb trotz eines momentanen Uebergangs in weichere Modulationen; das Aeolische würde bei dem umgekehrten Schritt

in das Dorische seinem Charakter zuwider gehandelt haben. Nicht heiter sollte die weiche äolische Klage und Bitte werden; nur in tieferer, ernsterer Versenkung (durch Berührung des Phrygischen) konnte sie höhere Kraft, nachdenklichern Inhalt gewinnen. — Dem tiefsinnigen Walten und Schaffen unserer Vorfahren, besonders in der Reformationsperiode, scheint solches Fühlen und Erwägen gar wohl angemessen. Vergl. den Art. alte Tonarten. Die Choräle „Verleih' uns Frieden gnädiglich" — „Nun komm' der Heiden Heiland" — „Auf meinen lieben Gott" — „Nun sich der Tag geendet hat" u. a., die reformirten Psalme 4, 6, 16, 18 u. a. sind äolisch geschrieben. — Daß übrigens äolische Tonstücke, wie alle Tonstücke älterer Tonarten, auf andere Tonstufen (z. B. auf g a b c d es f g) übertragen werden können ohne Aenderung ihres Grundcharakters — wofern nur die Gesetze der Tonart festgehalten werden — bedarf kaum der Erwähnung. Den Fugensätzen hält man gern die ursprüngliche Tonfolge (mit kleiner Septime) bei, und giebt damit dem Gefährten eine von der neuern Beantwortungsweise abweichende Bildung, wie in folgenden aus Marpurgs trefflicher Abhandlung von der Fuge entlehnten Sätzen zu ersehen ist,

etc.

in denen die äolische Beantwortung auf der zweiten, die moderne auf der dritten Zeile steht. Eine Folge des Strebens, der ursprünglichen Tonleiter treu zu bleiben, ist, wie man sieht, die Versetzung des Gefährten auf die Stufen der Unter= statt der Oberdominante. — Nach Mortimer ist es von Winterfeld (Joh. Gabrieli und sein Zeitalter), dem wir ergiebige und zuverlässige Mittheilungen über die Kirchentonarten verdanken. ABM.

Aeolius modus, Aeolische Weise oder Tonart, s. d. Art. Aeolisch.

Aeolodicon — ein Tasteninstrument, dessen Töne durch frei stehende und vermittelst Luft oder Wind in Bewegung gesetzte Metallstäbe hervorgebracht werden. Durch den Niederdruck einer Taste nämlich öffnet sich eine Art Ventil oder Windkasten, und indem die darin durch einen ebenfalls vom Spieler zu tretenden Blasbalg zusammengepreßte Luft heraus- und gegen die gerade davorstehende Metallfeder oder den Stab anströmt, vibrirt dieser und giebt den durch die niedergedrückte Taste näher bestimmten Ton an. Dadurch nun kann auch ein sehr geregeltes und gut abgemessenes Crescendo und Decrescendo darauf hervorgebracht werden, je nachdem man den Wind stärker oder schwächer durch mehr oder wenigeres Füllen des Balges gegen die Stäbe anbläst. Die übrigen Vorzüge dieses Instruments aber, die sein Erfinder, Fr. Sturm in Suhl, so sehr an's Licht ziehen wollte, möchten doch wohl nicht besonders hervorzuheben seyn. Es hat 6 volle Octaven, und sein Ton ist allerdings in gewisser Hinsicht angenehm (in der Höhe hat er Aehnlichkeit mit dem der Flöte und Clarinette, in der Mitte mit dem Horn, und in der Tiefe mehr mit dem Contrafagott), allein als Metallton dennoch etwas schneidend, und es wird sich nicht leicht jemand finden, der ihm oft und lange gern zuhören möchte. So taugt er auch weniger zu der Execution sogenannter moderner Tonstücke, als solcher von langsamer Bewegung und feierlichem Charakter, nicht allein wegen der beschwerlicheren Spielart, da die entgegenstrebende Kraft der die Luftöffnungen wieder bedeckenden Federn nothwendig einen kräftigen und schweren Anschlag erfordert, und neben dem auch der Spieler selbst den Blasbalg treten muß, sondern auch weil der Ton selbst einen gewissen Geisterhauch, wirklich etwas Aetherisches in seiner Natur verbindet, das bei seinem ersten sanften Erklingen leicht bewegliche Gemüther sehr für ihn einnimmt. Das Aeußere des Instruments ist zierlich in der Form einer Art Commode oder eines kleinen Secretärs, also nicht so lang wie ein Clavier. Vergl. Leipz. mus. Zeit. 1833. Nr. 21. Nach Jahrg. 1820 S. 506 dieser Zeitung war eigentlich Eschenbach, Königl. bair. Rentamtmann zu Königshofen im Grabfelde, der **erste** Erfinder dieses Instruments. Die Aeolsharfe und die Aura oder Maultrommel hatten ihn darauf geführt, unkundig aber mit allem Instrumentenbau mußte er die Ausführung seiner Idee Andern überlassen. Nach Anleitung des Wortes Violine nannte er es zuerst **Aeoline**, daraus wurde dann **Aeolodion** und endlich Aeolodicon, welcher letztere Name besonders von einem Hrn. Voit in Schweinfurt, der einer der thätigsten Mitarbeiter an der Ausführung der Idee Eschenbachs war, eingeführt wurde. Vergl. auch Leipz. musik. Zeit. 1828 S. 695. 38.

Aeolodion — s. d. Art. Aeolodicon.

Aeolomelodicon, auch **Choraleon** genannt, ein von dem Conservator Brunner in Warschau erfundenes und gebautes Tasteninstrument mit orgelartiger Construction. Die Töne nämlich werden auf ziemlich gleiche Weise wie bei einer kleineren Orgel vermittelst eines Blasbalgs durch metallene (aber nicht zinnerne) Pfeifen hervorgebracht, indem der durch jenen in den Windladen und Canälen gesammelten Luft durch das Niederdrücken einer Taste der Zugang zu derjenigen Pfeife geöffnet wird, deren Ton man erklingen lassen will. Die Pfeifen selbst haben vorn blecherne Sprachröhren, die mit ihren Oeffnungen gegen die Zuhörer gerichtet sind, und wodurch dann der Ton, je nach der Kraft der zuströmenden Windmasse, sehr verstärkt werden kann, so daß derselbe bei seinem äußersten fortissimo durch ein ganzes Orchester von Spielern und

Sängern bringt. Ein Versuch dieser Art führte zu dem Resultate, daß ein Orchester von 60 Instrumenten, ebenso vielen Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti nicht im Stande war, denselben zu überwältigen; wir glauben übrigens, daß mehr der innere Charakter als die eigentliche äußere Kraft des Tones hieran Schuld ist, denn das Schreiende und Schneidende des Klanges, das der durch metallene Pfeifen hervorgebrachte Ton beim forte nothwendig an sich haben muß, ist weit mehr geeignet, die Luftwellen in größere Bewegung zu setzen und durch dieselben hindurchzudringen als die umfangsreicheren Schwingungen der menschlichen Stimme oder eines aus Holzinstrumenten hervorgegangenen, darum aber auch viel angenehmeren Tones; und aus demselben Grunde hat jener auch wieder mehr Einfluß auf andere äußere Gegenstände. Durch das verschieden graduirte Zuströmen der Luft verändert das Aeolomelodicon auch seine Tonfarbe; bei'm pianissimo glaubt man nur ein Melodicon zu hören; ein stärkeres Anschwellen des Tones macht diesen einer schreienden Clarinette ähnlich, und endlich kommt das Schmettern der Trompeten, Posaunen und Hörner; eine Mannigfaltigkeit des Klanges aber, auf welche wir aus leidiger Liebe zu unserem Ohre recht gerne verzichten. Zur Begleitung eines Chorals (und darum auch wohl Choraleon genannt) mag dieses Instrument, ohne Anwendung seiner ganzen Kraft, in kleineren Kirchen recht zweckmäßig die Stelle einer Orgel vertreten, zumal da auch sein Körper einen nur sehr geringen Raum erfordert.

Aeolopantalon wird ein für sich bestehendes Instrument genannt, das aber eigentlich und durchaus nichts anderes ist, als eine Zusammensetzung des Aeolomedicon mit einem Pianoforte, und zwar in solcher Weise, daß nur die Körper beider Instrumente so weit mit einander verbunden sind, daß der Spieler die Wirkung beider auf einmal und zugleich benutzen kann. Der erste, welcher eine solche Zusammensetzung dieser beiden Instrumente bewerkstelligte, war der Tischlermeister Dluposk in Warschau. Es ist nicht zu leugnen, daß, wenn der Spieler sich mit der Behandlung dieses compendiösen und corpulenten Instruments, mit der Zusammensetzung der verschiedenen Züge 2c. recht vertraut gemacht hat, alsdann eine Mannigfaltigkeit in den Vortrag eines Tonstückes treten kann, welche nicht selten höchst überraschend von charakteristischem Ausdrucke ist; doch, meinen wir, wird auf der anderen Seite auch wieder die Treue eines jeden dieser beiden Instrumente dadurch unterdrückt, der natürliche Charakter desselben kann nicht auf eben so natürliche und reine Art sich äußern, als er es eigentlich und um des bleibenderen und tieferen Eindrucks willen soll. Es überrascht, auf ein und demselben Instrumente in einem Tonstücke die Töne einer Clarinette, Flöte, Geige, Horn 2c. wechselsweise nachgeahmt zu hören, allein in ihrer eigentlichen Natur erscheinen dieselben doch nicht, und können eben so wenig auch ihre Wirkungen zu einem Ganzen vereinigen, und so bleibt es bei der Ueberraschung, einem Eindrucke, dessen jedes leidige Spielwerk fähig ist. Hierin ist denn auch der Grund zu suchen, warum dieses Instrument, so wie alle ähnliche Machwerke, sich keiner weiteren Verbreitung und aufmerksameren Beachtung zu erfreuen hatte. Vergl. d. vorhergehenden Art. 40.

Aeolsclavier, das, erfunden von Herrn Schortmann, Gutsbesitzer in Buttelstedt, ist eines der vielen clavierähnlichen Instrumente, die in den letzten 20 Jahren entstanden und — wieder vergessen worden sind. Alle hatten den Zweck, dem Mangel des Claviers, dem Verklingen und der

gleichen Schwere der Töne abzuhelfen, allein man vergaß meistens, daß dieser Mangel etwas in dem Zwecke des Instruments Gegründetes ist, daß ein Instrument, wie das zu erfindende, unmöglich die Vorzüge des Claviers und daneben auch noch die der Orgel und Harmonika in sich vereinigen könne. Das Aeolsclavier erzeugt seine Töne durch hölzerne Stäbchen, die durch einen Luftstrom zur Schwingung gebracht werden. Dadurch, daß der Spieler, vermittelst eines selbst getretenen Blasebalgs die Stärke des Luftstroms in der Gewalt hat, kann derselbe den Ton vom leisesten Pianissimo bis zum stärksten Fortissimo sich steigern und ebenso auch wieder abnehmen und sich verhauchen lassen. In der Struktur ist das Aeolsclavier ganz ähnlich der zu gleicher Zeit erfundenen Physharmonica, nur daß das erste hölzerne, diese metallene Stäbchen hat, wodurch natürlich der Ton des Aeolsclaviers weicher, und in die Länge nicht so nervenanstrengend wird. Schwach angegeben ist derselbe dem der Aeolsharfe ziemlich gleich; wie herüber tönend aus der Geisterwelt sucht er sich unmittelbar auch seine Heimath wieder in unserm Innersten und verschwindet hier nur langsam, denn es ist reine, langverhallende Harmonie. Daher können, wie auf allen diesen Instrumenten, vernünftiger Weise auch nur langsamere, getragene und gesangsreichere Compositionen mit Erfolg darauf vorgetragen werden, selbst abgesehen davon, daß die nöthige Vibration der Holzstäbe und der hiezu wieder erforderliche Luftstrom nicht in der kurzen Zeit hervorgebracht werden können, welche meistens nur die Töne moderner und galanter Tonstücke bei ihrem Figurenreichthume einnehmen. a.

Aeolusharfe, ein langer schmaler Kasten von dünnem Tannenholz, etwa 3 Schuhe hoch, 6 Zoll breit, und 4 Zoll dick; unten ein Resonanzboden, über welchen 8 bis 10 starke Darmsaiten, nicht zu fest angezogen, im Einklang gestimmt, und an zwei Stegen befestigt sind, die an den schmalen Enden gegen einander über liegen: das ist die Form der Aeolusharfe, in welcher Töne schlummern, die uns ein unbeschreiblich hohes Entzücken gewähren. Diese Töne gehen jedoch nicht aus vom Schöpfer des Instrumentes, und der irdische Künstler stehet dem größern Musageten nach, dessen Namen das Werkzeug trägt; das Instrument irgendwo frei hingehängt, daß durch einen stärkeren Luftstrom die Saiten in Vibration gesetzt werden können, vielleicht bei offener Thüre an das Gesimse eines gegenüberstehenden Fensters, entstehen die ätherischen Klänge, an denen nur der Mann without any music kalt vorüber zu gehen vermag, der bessere Mensch mit Staunen weilt, wie einst ein frommer Papist (Joh. Fr. von Dalberg), der dabei in hoher Begeisterung seinen Traum aussprach von einem Lande der Vorbereitung. — Die Chronisten erzählen, daß P. Kircher, der im Anfange des 17ten Jahrhunderts lebte, die Aeolusharfe erfunden habe. Indessen hatte man bereits in der ältesten Vorzeit die Entdeckung gemacht, daß Saiten, die einem Luftzuge ausgesetzt sind, von selbst erklingen. Die Aeolusharfe jedoch auf das Neue in Anregung gebracht zu haben, diese Ehre gebührt dem Britten Pope. — Mit der gewöhnlichen Harfe hat die Aeolusharfe durchaus keine Aehnlichkeit; der Deutsche nennt diese auch Windharfe; es wäre indeß zu wünschen, man gebe ihr einen besseren Namen, da das Wort „Wind“ der Natur der Geisterstimmen, mit welchen die Töne dieses Instrumentes verglichen werden dürfen, nicht zu entsprechen scheint.

Aequal, ein Ausdruck, der ehemals eine wirklich für sich bestehende Orgelstimme von 8 Fußton bezeichnete; daher bedeutet auch jetzt noch die

Benennung z. B. Aequal=Gemshorn, Aequal=Prinzipal u. A., wie sie hie und da gefunden wird, daß diese und dergleichen sogenannte Stimmen achtfüßig (s. dies. Art.) sind, d. h. 8 Fußton haben. N.

Aequisonus — der Einklang, oder 2 Töne von einerlei Größe, 2 gleichklingende Töne.

Aesthetik. So wenig über den eigentlichen Begriff dieser Wissenschaft als über ihren natürlichsten Charakter hat man sich bis jetzt vereinigen können. Das griechische Wort, von welchem jener Name abstammt, *αισθησις*, heißt Sinn, die sinnliche Vorstellung, insonderheit die subjectiv sinnliche Vorstellung von Etwas, also Empfindung und Gefühl; demnach übersetzte man das Wort Aesthetik gewöhnlich durch Geschmackslehre, und verstand darunter die Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, auch wohl die Philosophie der Kunst oder die Philosophie des Schönen; jedenfalls aber sind alle diese Erklärungen unzulänglich, da nicht blos das Schöne für sich, sondern auch das Erhabene, und beides zusammen nicht blos als in der Kunst, sondern auch in der Natur vorhandene Gegenstände ästhetischer Beurtheilung sind. Sulzer nennt in seiner Theorie der schönen Künste die Aesthetik „die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet," und kommt damit dem eigentlichen Wesen jener Beurtheilung schon näher; als geistige Thätigkeit hängt dieselbe nothwendig auch von den ursprünglichen Gesetzen unserer Geistigkeit ab, die Philosophie aber, wohin sie auch ihre Richtungen nehmen läßt, hat diese Gesetze sowohl überhaupt und an sich als auch in Beziehung auf unsere gesammte Thätigkeit zu erforschen, und der eigentliche Begriff der Aesthetik möchte demnach wohl am bestimmtesten umfaßt werden, wenn wir sie diejenige Wissenschaft nennen, welche die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in der Beurtheilung des Schönen und Erhabenen zu ihrem Gegenstande hat. Um den philosophischen Rang und Charakter dieser Wissenschaft fester noch zu begründen und bestimmter darzuthun, geht Krug weiter: er nennt sie die Wissenschaft von den ursprünglichen Bedingungen des uninteressirten Wohlgefallens an den Gegenständen unserer inneren und äußeren Wahrnehmung, weil der Geist an dieser sich belustigt ohne irgend einen anderen Gewinn davon zu haben; doch möchte, selbst bei unbestrittener Richtigkeit dieses Satzes, der Nachtheil, welcher dadurch der Aesthetik als Philosophie der Kunst (s. dies. Art.) offenbar zuwächst, den Vortheil noch überwiegen, den sie als eigentliche Philosophie daraus ziehen soll. Auch ohne dies kann es jenem zu Folge wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß das Element der Aesthetik, das Schöne und Erhabene, in den Kreis der höchsten Philosophie gehört. Einen besonderen Theil derselben hat sie erst seit Baumgarten ausgemacht; die älteren Philosophen handelten nur beiläufig davon; Aristoteles bemerkte zwar schon, daß alle Künste vor den Theorien dagewesen seyen, und versuchte es, aus einzelnen Fällen bestimmte Regeln abzuleiten, aber weder seine Dicht= noch seine Redekunst können als vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden; eben so die Schriften des Plato; selbst du Bos, der die Reflexions sur la poesie et sur la peinture schrieb, und darin eine Menge der vortrefflichsten Anmerkungen und Regeln gab, vermochte es, gleich seinen Vorgängern, doch nicht, den eigentlich rein empirischen Standpunkt zu verlassen. Diese

Fülle mannigfaltiger Betrachtungen und Erfahrungen, die aus der lebendigsten Anschauung hervorsproß, war aber auch ganz geeignet und fast nothwendig, die Entwickelung und Ausbildung der folgenden systematischen Gestalt dieser Wissenschaft nicht allein vorzubereiten, sondern auch zu erleichteren, weil in allen Dingen und Gebieten der Erkenntniß erst dann ein allgemeines Prinzip des Besonderen gefunden werden kann, wenn dieses selbst durch seine verwirrende Mannigfaltigkeit das Nachdenken dazu aufgeregt hat. Bei Baumgarten war dies der Fall durch die Bestrebungen Wolf's, die ganze Philosophie und die Ergebnisse der philosophischen Speculationen in ein System zu bringen; eine bis ins Einzelne gehende Uebersicht des gesammten weiten Gebietes derselben war dazu nothwendig, und mithin mußte auch das Schöne einer besonderen Untersuchung unterworfen werden; er brach die Bahn hiezu durch seine diss. de nonnullis ad poema pertinentibus (1735) und später in seiner eigentlichen Aesthetica (1750 — 58). Das Barbarische und oft Pedantische seiner Untersuchungen läßt sich nicht leugnen, doch hatte er den Weg gezeigt, und das war ein großes Verdienst, alle Späteren hatten nun viel leichtere Arbeit und fanden auf jenem sich bald zurecht; besonders als Kant, in seiner „Kritik der Urtheilskraft,“ seinen eminenten Scharfsinn auch nach dieser Seite wandte, wurde die Aesthetik in ein höheres Gebiet aufgenommen, schade nur, daß der einmalige Standpunkt und die eigenthümlichen Principien, von welchen seine Critik ausging, ihn einen solchen Begriff von dem Schönen geben ließen, nach welchem Geschmacksurtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar wären, da nach ihm der Beweisgrund eines Jeden von der Reflexion des Subjects über seinen eigenen Zustand, der Lust oder Unlust, abhängen soll, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Alle Aesthetik zerfiele demnach als Wissenschaft wieder in ihr jüngstes Nichts zurück, und der unendlich ewige Kreis von Erfahrungen, der nichts anderes als nur einen Chaos von Verworrenheiten mit sich führen kann, müßte statt ihrer wieder genügen, denn kein Aesthetiker könnte wirkliche Principien des Geschmacks in dem Sinne aufstellen, daß darunter Grundsätze gemeint seyen, unter welche man den Begriff eines Gegenstandes so zu ordnen vermöchte, daß das Schöne oder Unschöne desselben daraus gefolgert werden könnte, und das soll er doch (was zum größten Erstaunen auch Kant, sich selbst widersprechend, bedingungsweise verlangt); eine Aesthetik als Wissenschaft muß in Bezug auf das Schöne die Gesetze der Geistigkeit, insbesondere des Empfindungsvermögens, eben so umfassen, wie die Logik die Gesetze des Verstandes oder des Denkvermögens; als Philosophie muß sie ganz allein von der Idee des Schönen ausgehen und dem Prinzipe der theoretischen Philosophie oder der Idee der Wahrheit, wie dem der praktischen oder der Idee der sittlichen Güte gegenüber gestellt werden, also in 2 Haupttheile zerfallen, in eine theoretische und praktische Aesthetik. Die theoretische Aesthetik ist die Metaphysik des Schönen, und hat die Entfaltung des inneren Wesens des Schönen oder dessen Absolutismus, der zwar nie erscheint, dem gebildeten Geiste aber als Idee bei seinen Beurtheilungen und dem Künstler bei seinem Schaffen in der Gestalt eines Ideals vorschwebt, ferner die Nachweisungen dieser Idee in dem Gebiete der menschlichen Erkenntniß, alsdann die Bestimmung und Würdigung der verschiedenen Darstellungen des Schönen in Natur und Kunst nach ihrem eigenthümlichen Wesen, und endlich auch in Rücksicht auf Beide die Betrachtung der verschiedenen Wirkungen des Schönen auf das Gemüth, und in Rücksicht auf Kunst ins Besondere das mancherleie Wirken desselben durch die schaffende Kraft des

Künstlers — zum höchsten Zweck; die praktische Aesthetik hingegen handelt von der Verschiedenheit der besonderen Künste, sofern sie aus der Idee der Kunst erkennbar ist, und von deren besonderen Gattungen, durch welche Uebersicht alsdann die philosophische Grundlage für die Theorien der einzelnen Künste gegeben wird. In solcher Weise bearbeitete Werke hat denn auch die Zeit seit Baumgarten, in welcher der aufgefundene hehre Stoff bereits die öfterste, vielfältigste und verschiedenste Bearbeitung, zu größerem und geringerem Nutzen, erdulden mußte, eine nicht unreiche Zahl aufzuweisen; nur einige der vorzüglicheren mögen hier erwähnt werden, als: Eberhard, Handbuch der Aesthetik für gebild. Leser. 4 Bde. 1807. — Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Liter. der schönen Wissensch. 1783. — Szerdahally, aesthetica s. doctr. boni gustus ex philos. pulcri deducta. 1779. — Heidenreich, System der Aesthet. 1790. — Zschokke, Ideen zu einer philos. Aesth. 1793. — Bouterweck, Aesth. 2 Thle. 1825. — Richter, Jean Paul, Vorschule der Aesth. 3 Thle. 1804. — Batteux, princ. de la literat. ou cours des belles lettr. 4 Bde. 1754. — Hugo Blair, lect. on rhet. and belles lettres. 3 Bde. 1788. — Home, elements of criticism. 3 Bde. 1762. u. A. — allein, so wichtig auch, wie es schon aus diesem Wenigen auf den ersten Blick einleuchten muß, diese Wissenschaft und deren Lehre für jeden eigentlichen Tonkünstler (vergl. d. Art. Kunst und Tonkünstler) ist, dem tondichtenden sowohl als ausübenden, wie überhaupt auch für den, der auf Kunst- und musikalische Bildung namhafte Ansprüche macht, so fehlt es uns dennoch gänzlich an einer eben so umfassenden als gründlichen besondern Aesthetik der Tonkunst. Die Ursache davon anzugeben oder nachzuweisen kann nicht hier unsere Aufgabe seyn, nur entfernt andeuten wollen wir noch, wie nach unserer Ansicht ein solches Werk eingerichtet seyn müßte. Da die Verschiedenheiten, welche, wie vorhin schon angedeutet wurde, überhaupt in den systematischen Darstellungen dieser Wissenschaft entstanden sind, meistentheils ihren Ursprung in der Ansicht finden, welche man von dem Schönen oder vielleicht auch nur von den Gestalten hatte, in welchen dasselbe in der Kunst eines Volkes und einer Art auftritt, so wäre es wohl vor allen Dingen nothwendig, daß auch in der Aesthetik oder der philosophischen Theorie der Tonkunst für sich beide jene Theile dieser Wissenschaft überhaupt, so viel es sich nur thun ließe, mit einander vereinigt in ein Ganzes und in ein rücksichtsloses System zusammengestellt würden, um sowohl das absolut Schöne dieser Kunst selbst, als deren Verschiedenheit von anderen unter Beiziehung der verschiedenen Ansichten von jenem und seiner herrschenden Gestalten auffassen und bis ins Einzelnste erkennen zu können. Es müßte in zwei Theile zerfallen, einen allgemeinen und speciellen; in dem ersten, dem allgemeinen Theile, würde insonderheit der Zweck der oben genauer zergliederten theoretischen Aesthetik zu verfolgen seyn, so daß also nach einer allgemeinen Begriffsbestimmung von der vorzutragenden Wissenschaft zunächst das eigentliche Ziel der Muse selbst dem Auge näher vorgeführt würde in einer bestimmteren Zergliederung der Schönheit (vergl. dies. Art.) der Kunst im Allgemeinen (woraus denn auch durch sorgfältige Erläuterungen ein Schluß zu ziehen wäre auf die ästhetische Schöpfung sowohl als Wirkung irgend eines Kunstproducts), ferner in einer philosophisch begründeten Eintheilung der schönen Künste, in welcher neben der charakteristischen Rangordnung hauptsächlich auch schon das besondere Wesen der verschiedenen einzelnen Künste und dessen unterscheidenden Merkmale nachzuweisen seyn würden, und endlich, da die Musik nach dem Ergebnisse der vorangehenden Betrachtungen eine Kunst des bewegten Le-

bens ist, in einer allseitig angestellten allgemeinen Betrachtung der Schönheit der Bewegung, und nicht etwa des Rhythmus und seiner mancherlei Arten blos für sich, sondern auch in steter Berücksichtigung der ästhetischen Kraft und Wirkung desselben. Mit der letzten Untersuchung würden die Pforten des zweiten Haupttheils geöffnet, schon ein klarerer Blick geworfen werden in das eigentliche und besondere Gebiet der Tonkunst. In dem ersten Capitel dieses fände eine allgemeine Poetik der reinen Tonkunst ihren schicklichsten Platz: eine vollkommene ästhetische Schilderung der verschiedenen Musikarten, der Instrumental- und Vocalmusik, der sogenannten schulgerechten Tonsetzkunst und der musikalischen Tonmalerei, und eine mögliche Entzifferung der rein musikalischen Tonsprache, oder Erörterung der durch dieselbe erweckten inneren Regungen, die aber nur in der genauesten Angabe des Verhältnisses des rein musikalischen Klanges zu der gesammten Geistigkeit des Menschen zur Genüge angestellt werden könnte; im 2ten Capitel würde der psychische Ausdruck des Rhythmus und der musikalischen Bewegung, also der eigenthümliche Charakter und die dadurch bedingte Gebrauchsart der verschiedenen einzelnen Tactarten, musikalischen Interpunktionen und Tempi in allen ihren Beziehungen anzugeben seyn; im 3ten die innere Natur der Töne sowohl für sich im Einzeln als auch in ihren verschiedensten Combinationen, somit eine ästhetische Charakteristik der Intervalle, einfach und zusammengesetzt mit noch anderen Tönen, wie auch der Tonarten, Tonleitern und Tongeschlechter; im 4ten eine gleichumfassende Charakteristik der verschiedenen Instrumente, zuvörderst in Betracht ihrer allgemeinen Gattung, und dann auch ihrer selbst ganz speciell; und im 5ten Capitel endlich der innere Charakter der verschiedenen musikalischen und Ton-Dichtungen. Welchen großen Vortheil die Tonkunst in ihrer Ausübung aus einem solchen Werke ziehen müßte, leuchtet deutlich ein; mit Geschmack, Umsicht, Scharfsinn und geläuterter Kenntniß dasselbe ausgeführt, und zugleich noch mit einem Schatze von Erfahrungen und praktischen Anordnungen bereichert, würde es dem eigentlichen musikalischen Componisten der sicherste Führer und Wegweiser seyn, das musikalische Publikum bewahren vor den jetzt immer mehr um sich greifenden Fluthen eines unästhetischen und nicht musikalischen Notenstromes, und der Kunst selbst auch der sicherste Bürge seyn für die Erreichung ihres einzigen hohen Ziels, die Vervollkommnung der Menschheit; bis jetzt aber sehen wir uns vergeblich darnach um, zerstreut sind wohl einige dahin gehörige Punkte gut besprochen und auch erschöpfend abgehandelt worden, zu einem eigentlichen vollständigen Lehrbuche aber fehlt noch immer die geweihete Hand. Schubart hat in seinen vortrefflichen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" den Weg dazu gezeigt, und hier, in diesem Werke, sollen noch weitere Materialien dazu geliefert werden. D. Sch.

Aesthetisch heißt nach ursprünglich etymologischer Bedeutung des Wortes zunächst Alles, was in irgend einer Beziehung zu dem Gefühle steht, oder nur allein in Beziehung auf dieses betrachtet wird, was also, durch eine innere oder äußere Anschauung oder Vorstellung, entweder eine angenehme Empfindung in uns erweckt oder das Gemüth auf irgend eine Weise verstimmt. Daher dürfen wir denn auch in der Musik von einer ästhetischen Deutlichkeit (s. dies. Art.) oder Undeutlichkeit reden, in sofern nämlich dadurch diejenige Compositions- oder Vortragsweise eines Tonstücks bezeichnet werden soll, vermöge welcher dasselbe entweder angenehme oder unangenehme Gefühle in dem Zuhörer erregt. Im engeren Sinne des Wortes kann man auch alle die Gegenstände so nennen, welche überhaupt

geeignet sind, ein angenehmes Gefühl durch ihre bloße Anschauung zu erregen, ohne dabei an ihren eigentlichen größern oder geringeren inneren Werth zuvor zu denken; die einfache Melodie, mag sie an sich auch noch so wenig Ausdrucksvolles haben, eine wahre Leier seyn, erregt sie Lust in dem Hörer, so darf sie in diesem Sinne auch ästhetisch genannt werden; sonach giebt es ein musikalisch=ästhetisches Gefühl, das reine Wohlgefallen nämlich, was wir bei dem Anhören irgend einer Musik, unbekümmert um ihre eigentliche Bedeutung, empfinden, und auch ein musikalisch=ästhetisches Urtheil als Aeußerung jenes nothwendigen Wohlgefallens. Meistens aber, und am richtigsten auch, versteht man darunter die Eigenschaft eines Gegenstandes, in welcher dieser mit den Gesetzen und Bestimmungen der eigentlichen Aesthetik als Wissenschaft vollkommen übereinstimmt, von denselben abhängig ist, und nach denselben auch sich ordnet und seine Kraft in Wirksamkeit übergehen läßt. Eine Composition oder der Vortrag derselben ist wahrhaft ästhetisch, wenn alle die Mittel ihrer Darstellung, als Tonart, Tacktart, Tempo, Modulation rc., so gewählt sind, wie die Gesetze der Aesthetik der Tonkunst in Hinsicht auf den gewählten Ausdruck es vorschreiben, wenn sie wirklich die Erregung und Aufweckung irgend einer geistigen Thätigkeit zu ihrem Gegenstande hat, und diesen Zweck alsdann auch mit alle den ihr zu Gebote stehenden Mitteln auf dem richtigsten Wege verfolgt. Die Ausdrücke „ästhetische Gedanken," „ästhetische Idee," „ästhetische Wahrheit" rc. (s. alle diese Art.) sind in diesem Sinne von ihrer höchsten Bedeutung, werden oft aber mißverstanden. Es ist vollkommen unrecht, nur das eigentliche Schöne für den wahren ästhetischen Stoff zu halten, das Häßliche hat eben so gerechte Ansprüche auf die Darstellung in der Kunst als das Schöne, wenn dieselbe nur ästhetisch ist, d. h. wenn sie wirklich nur das Häßliche zu ihrem Objecte hat und auch der Mittel sich bedient, die ihr zu der Erreichung ihrer Absicht nothwendig sind. Freilich ist es Sache der Kunst, die Natur zu verschönern und zu idealisiren, allein ist die Natur häßlich, so kann von der Kunst noch keineswegs verlangt werden, daß sie das Häßliche als etwas Schönes hinstelle, im Gegentheil muß sie es das Häßliche bleiben lassen, nur ästhetisch bearbeiten. Daher das Komische in der Musik, die an sich übelklingenden Dissonanzen, die entgegenstrebenden und unterbrochenen Rhythmen, die wilden Harmonien und kühnsten Modulationen rc., die wahrlich an und für sich dem Ohre nicht sehr wohlthun, öfters doch von so völlig reinem ästhetischen Charakter, weil sie, geboten durch die allgemeinen ästhetischen Principien, das wirklich ausdrücken, was durch sie ausgedrückt werden sollte, und in dem Hörer wirklich erregen, was sie in diesem erregen sollten — Leidenschaftlichkeit, mögen die Affecten selbst nun auch angenehm oder unangenehm seyn. Eine Composition, bei deren Anhören man keine anderen bestimmten Regungen als nur jenes allgemeine oberflächliche Wohlgefallen in sich verspürt, ist in diesem und eigentlichstem Sinne nicht ästhetisch, sondern nur angenehm (s. dies.).

g. —

Affabili — **Westenholz**, Frau des Capellmeisters dieses Namens, war eine in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr berühmte Sängerin; wurde geb. im J. 1725 zu Venedig, kam 1756 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Lübeck, machte hier außerordentliches Aufsehn durch ihre Kunst, so daß schon damals ihr nachheriger Gatte aufmerksam auf sie wurde und als Künstlerin sie sehr hochschätzte; zur Zeit des siebenjährigen Krieges hielt sie sich meistentheils in Hamburg auf, ärndtete daselbst nicht weniger Beifall, und als sie nachdem als Hofsängerin

in Schwerin angestellt wurde, verheirathete sie sich zugleich an den dasigen Capellmeister Westenholz. Sie starb 1776. Was besonders an ihr gerühmt wurde, das war der herrliche und ausdrucksvolle Vortrag des Adagio; ein Ohrenzeuge und sehr gebildeter Musiker zugleich behauptet, daß sie darin wohl von Niemand übertroffen werden könnte: ganz Gefühl und dabei doch wahr und ungekünstelt war all' ihr Ausdruck. Daneben verband sie mit einer außerordentlichen Klarheit, Gleichheit und einem weiten Umfange der Stimme zugleich auch die seltenste Kehlfertigkeit und Geschmeidigkeit derselben, vermöge welcher sie alle Schwierigkeiten in Passagen und dergleichen zu überwinden wußte, und hatte durch den unermüdlichsten Fleiß eine solche rein und deutliche Aussprache des deutschen Textes sich zu eigen gemacht, daß sie selbst von eingebornen deutschen Sängerinnen darin nur mit Mühe erreicht und von allen Kennern aufrichtig bewundert wurde: ein seltener Vorzug, den wir nur zu oft vermissen, desto mehr aber an unsern Sängern rühmen und namhaft machen möchten, wenn sie uns nur die Veranlassung dazu geben wollten. Lwe.

Affect — von dem lateinischen afficere, d. h. anthun, reizen, beunruhigen — ist eine heftigere aber vorübergehende Gemüthsbewegung, also ein höherer Grad von Gefühl, und unterscheidet sich dadurch gerade von der Leidenschaft, welche von längerer Dauer ist. Der Affect ist gleichsam ein Aufbrausen des Gemüths, das sich aber bald wieder legt; doch kann er auch leicht habituel und somit der Leidenschaft ähnlich werden. Für die musikalische Darstellung sind die Affecte ein vornehmlicher Gegenstand, und hat der Tondichter daher, wenn er das Gesetz der ästhetischen und psychologischen Wahrheit nicht überschreiten oder vernachlässigen will, wohl auf deren Natur genau zu achten, er muß dieselbe genau kennen und gewissermaßen studirt haben. Doch das Weitere darüber s. unter d. Art. Darstellung, Gefühl und Leidenschaft.

Affettuoso — affektvoll, ist eine Vortragsbezeichnung, welche ausdrückt, daß der Spieler oder Sänger die Gefühle, welche der Tondichter in sein Werk hat hineinlegen wollen, stark und anhaltend darstellen soll. Meistens ist dabei die Melodie besonders vorherrschend, und wollen deren Accente vornehmlich berücksichtigt werden. Steht weiter keine besondere Tempobezeichnung daneben, so verbindet es auch wohl diese in sich, und bezeichnet alsdann eine Bewegungsart, welche ungefähr dem Adagio gleich oder besser noch zwischen Andante und Adagio zu setzen ist. a.

Affilard, Mr. l'., Musiker an der königlichen Hofcapelle zu Paris, der vornehmlich als Gesangslehrer in der allgemeinsten Achtung stand. Im J. 1705 erschienen von ihm bei Ballard zu Paris: Principes très faciles, qui conduiront jusq'au point de chanter toute sorte de musique à livre ouvert, welche 1710 schon die 6te, und 1717 die 7te und 8te Ausgabe erlebten. Das Eigenthümliche, und für damalige Zeit Merkwürdige und Seltene, an diesem Werke war, daß A. zu Anfange eines jeden Gesanges, den er als Beispiel anführte, das Tempo desselben nach den Pendulschlägen des Sauveurschen Chronometers angegeben hatte. Wir bedauern, daß nichs Näheres über A—s Lebensumstände bekannt geworden ist. 27.

Afranio, Kanonikus zu Ferrara, geb. zu Pavia, lebte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, erfand das Fagott, das er 1539 schon öffentlich vorzeigte. Zwar haben Einige bereits es versucht, ihm dieses große Verdienst um die Musik streitig zu machen, allein der gelehrte Kanonikus Albonesio liefert in seiner Abhandlung über die orientalischen

Sprachen pag. 179 eine Abbildung nebst ausführlicher Beschreibung des Fagotts, und nennt ausdrücklich Af. als den Erfinder desselben. Andere wieder haben, gestützt auf Tevo cap. XII. pag. 12, einen gewissen Afiano für den Erfinder dieses Instruments ausgegeben, doch weiß die Geschichte nichts von diesem Namen, und so mag er vielleicht einmal durch einen Schreib= oder Druckfehler aus Afranio entstanden seyn. 39.

Agada — s. den Art. **Kwetz**.

Agapen, aus dem Griechischen — **Liebesmahle**; so hießen in der älteren christlichen Kirche die, nach 1. Cor. 11, 20 — 22 und Jud. 12, schon zu den Zeiten der Apostel eingeführten gemeinschaftlichen Mahlzeiten, bei denen Menschen von allen Ständen zum Zeichen der christlichen Bruderliebe von ihren Opfergaben (Oblationen), ohne Rücksicht auf den verschiedenen Betrag derselben, gleichmäßig Speise und Trank genossen, und die Armen auf Kosten der Reichen erquickt wurden, — eine Erinnerung an die in der ersten Gemeinde zu Jerusalem üblich gewesene Güter=Gemeinschaft. Sie begannen und endigten mit Gebeten, und religiöse Gespräche und das Absingen von Hymnen machten die Unterhaltung bei denselben aus; daher trugen sie denn auch nicht wenig, besonders unter Justinus (um's J. 150), der den Märtyrertod starb, zur Vervollkommnung und Vervielfältigung des Kirchengesanges bei. So lange noch die Feier des heiligen Abendmahls darauf folgte, waren die Gesänge und Lieder, die dabei von Einzelnen vorgetragen oder auch gemeinschaftlich abgesungen wurden, obschon die größte Sittsamkeit und Mäßigkeit die Tischgenossen regierte, doch von verschiedener Art; seit aber während den Christenverfolgungen diese Feier in die Frühe des Morgens verlegt wurde, und auch Tertullian (180), welcher bereits über die Musik als Wissenschaft schrieb, den Agapen eine bessere Einrichtung gegeben hatte, kamen weltliche Lieder schon seltener vor, bis endlich Clemens (190), Lehrer an der catechetischen Schule zu Alexandrien, diese ganz verbot, und nur rein geistliche Gesänge dabei vorgetragen wissen wollte; nach seinem Befehle durften dieselben auch nicht mehr mit der Flöte, wie es bisher üblich gewesen war, sondern mußten, weil ihm deren Ton und spielender Charakter der Feierlichkeit und geistlichen Würde dieser Handlung nicht angemessen schien, mit dem ernsteren Spiele der Davidsharfe begleitet werden. Das gab nun zuletzt auch Veranlassung, besondere Hymnen und geistliche Lieder für diese Feierlichkeiten in solcher Weise zu bestimmen, daß dieselben bei keiner anderen Gelegenheit angewandt werden durften; und diese wurden dann, nach dem Zeugniß mehrerer alten Kirchenväter, auch wohl von den Sängern gemeinhin Agapen genannt, bis endlich bei dem Anwachse der Gemeinden die ganze Sitte zu beschwerlich, und, insonderheit wegen der dabei allmählig einreißenden Ausschweifungen der Ueppigkeit und Völlerei, welche selbst Augustinus (contra Faustum lib. XX, cap. 20.) nicht ableugnen konnte, seit dem 4ten Jahrhundert durch förmliche Synodalbeschlüsse aus den Kirchen, wo die A. sonst stets an Sonn= und Gedächtnißtagen der Apostel und Märtyrer gehalten worden waren, gänzlich verwiesen wurde. Die evangelische Brüdergemeinde hat bekanntlich diese Liebesmahle in gewisser Hinsicht wieder erneuert, auch mit Sang und Klang, aber von Agapen als besonderen dabei gebräuchlichen Gesängen haben sie noch nichts vernehmen lassen. W.

Agathon, ein griechischer Dichter, vornehmlich Tragödiendichter und zugleich Tonkünstler in Athen; war ein Schüler des Prodicus und des Socrates; die Hauptmomente seiner Lebensgeschichte, welche wir hier frei=

lich nicht ausführlicher hervorheben können, fallen zwischen die 95ste und 110te Olympiade oder das Jahr 398 bis 338 vor Christi Geb. Er wurde erzogen im delphischen Tempel, und soll eine solche schöne Stimme gehabt haben, daß man sogar sprichwörtlich damals unter Cantus Agathonis ganz im Allgemeinen nur einen sehr angenehmen und reizenden Gesang verstand. Daß er, wofür Mehrere, selbst Aristoteles, ihn ausgeben, der Erfinder des Chors bei den Trauerspielen gewesen seyn soll, ist unwahrscheinlich, da schon in den Tragödien des Aeschylus, der doch um 100 Jahre früher lebte, diese Chöre sich vorfinden; übrigens bleibt der Umstand, daß er einmal vor mehr als 30,000 Zuhörern als Sieger gekrönt wurde, immer ein treuer Zeuge von seinen ausgezeichneten poetischen und musikalischen Talenten. In seinem Gesange brauchte er meistens das chromatische Tongeschlecht (s. d. Art.). Von den Dichtungen Agathons, unter denen „die Blume", als damals von ganz neuer Art, den ersten Rang behauptete, ist nichts auf uns gekommen, was wir um so mehr bedauern dürfen, da Plato und Aristoteles deren öfters rühmlichst gedenken. Ersterer redet von ihm als einem noch jungen, höchst liebenswürdigen Manne aus einem der besten Häuser Athens, von schönster Gestalt und mit den natürlichsten Anlagen zu einem edlen und tugendhaften Charakter. S.

Agazzari, Agostino, ein Edelmann und Tonkünstler aus dem 17ten Jahrhundert, geb. zu Siena, zeigte als kleiner Knabe schon die vielversprechendsten Anlagen und entschiedene Vorliebe für Musik, so daß er auch bei seinen Eltern, welche Anfangs nur zum geschickten Dilettanten ihn erziehen wollten, durchaus kein Hinderniß fand, dieser seiner Neigung nachzugehen. Er benutzte die Gelegenheit, die sich ihm darbot, sich unter dem berühmten Viadana auszubilden, studirte dessen neue Art von Kirchenconzerten unter seiner eigenen Leitung, und ging nun, mit einem reichen Schatze von Kenntnissen und Geschicklichkeiten wohl ausgerüstet, auf einige Zeit an den Hof des Kaisers Matthias, darauf wieder zurück in sein Vaterland und wurde zu Rom Director der berühmten apollinarischen Capelle. Hier machte er den ersten eigentlichen Gebrauch von seinen Kenntnissen und führte auch jene Viadanischen Kirchenconzerte ein. Ein ehrenvoller Ruf, der 1630 an ihn gelangte, führte ihn als Capelldirector an die Domkirche in seine Vaterstadt zurück, wo er um 1640 starb. In dieser letzten Zeit schrieb er das einzige für uns übrig gebliebene theoretische Werk: La Musica ecclesiastica, dove si contiene la vera diffinitione della Musica come scienza, non piu veduta, e sua nobilità, 4. Siena 1638, das auf classischen Werth die gerechtesten Ansprüche machen darf; außerdem aber soll er noch mehrere dergleichen Werke im Manuscript hinterlassen haben. Seine Compositionen fallen meistentheils in den früheren Zeitraum seines Aufenthalts zu Rom; besonders bemerkenswerth von denselben sind: Madrigali harmoniosi, a 5 e 6 voci, Antw. 4., 1600. — Madrig. a 5 voci con un Dial. a 6 voci, ed un Pastor. a 8 voci, Antw. 4., 1602. — XLIV lat. Motetten, von 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, Frkf. a. M. 1607. — Messen von 4, 5 u. 8 Stimmen, und ebenso auch mehrere Psalmen von 8 Stimmen. — 1619 wurde sein Sertum roseum noch einmal zu Venedig gedruckt, während es schon früher in Rom erschienen war. Zu einer Vermählungsfeier schrieb er Eumelio, dramma pastorale cogl' intermedii apparenti. In seinem Werke: harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis, ternis quaternisque vocibus concinendae. lib. 2. op. 5. mottect. Venet. 1609 findet sich eine lange Abhandlung über Instrumentenspiel und den Gebrauch der Instru=

mente im Concerte, und war er der erste, der besondere Regeln über das Spielen und Beziffern des Basses aufstellte. — i —.

Agelaus, ein griechischer Citherspieler, aus Tegea gebürtig, war nach Pausanias Erzählung (Phocic. cap. 7) der erste, der bei den Pythischen Spielen oder Wettkämpfen durch sein Spiel ohne Gesang den Preis gewann. 48.

Agincour, Mr. d', französischer Tonkünstler, dritter Königlicher Organist und zugleich Organist der Königlichen Capelle an der Metropolitankirche zu Rouen in der Normandie, einer der größten Meister in seiner Kunst. Im Jahre 1733 und den folgenden erschienen mehrere Orgel= und Clavier=Compositionen zu Paris von ihm; er starb 1755 zu Rouen. 24.

Agitato (ausgesprochen adschitato) heißt handelnd, bewegt, stürmisch bewegt, und deutet somit auf eine Tondichtung und einen Vortrag, die beide einer heftigen Gemüthsbewegung und Leidenschaftlichkeit angemessen sind. Keineswegs aber will es auf das Tempo vorzugsweise bezogen seyn, es kann sowohl dem Allegro als dem Andante beigesetzt, und auch allein für sich als Ueberschrift gebraucht werden. Gewöhnlich ist in den damit bezeichneten Tonstücken wenig Ruhe, die einzelnen Stimmen scheinen mit einander zu wetteifern in der Handlung, was dann nicht selten zu Imitationen und dergl. Veranlassung giebt. Ganz falsch ist, damit den Begriff des Accelerando verbinden zu wollen, was dieses im Aeußern, im Extensiven ist, das ist Agitato intensiv, also ein unruhiges, ängstliches Wesen, ein Haschen nach That und Kämpfen mit Ruhe. A.

Agnus Dei (Lamm Gottes) bildet den vierten Theil der musikalischen Messe (s. d.), welcher bei der Administration der Hostie gesungen wird, und also eine besonders wichtige Stelle einnimmt. Man versichert gewöhnlich, Papst Sergius I., seit 687, habe diesen Meßgesang zuerst eingeführt. Dafür wird meistens eine Stelle aus der Lebensbeschreibung des Sergius von Anastasius angeführt, die so berichtet: Constituit, ut tempore confructionis Dominici corporis „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis" a clero et populo decantaretur. Da es aber geschichtlich entschieden ist, daß sich das Agnus Dei nach dem Pax Dei vobiscum schon in dem Sacramentarium Gregors des Gr. findet, welcher bekanntlich 604 starb; so ist die Annahme offenbar falsch. Es ist damit gegangen, wie mit vielen Dingen; man hat hell gesehen, hat im Allgemeinen behauptet, was man nur in der gegebenen Beschränkung hätte behaupten sollen. Es ist nämlich in des Anastasius Angabe sein Zusatz a clero et populo außer Acht gelassen worden, der doch erst die ganze Sache deutlich macht. Zu Gregors des Gr. Zeiten sangen nur die Priester das Agnus Dei; Sergius hingegen verordnete zuerst, daß es vom Priester und Volke gemeinschaftlich gesungen werden sollte. Am meisten hat zu dieser Unachtsamkeit Platina in seinem vita Sergii beigetragen, welcher jenen durchaus nothwendigen Zusatz geradehin wegließ, und folglich auf seine Autorität hin zu der falschen Annahme führte, als habe Sergius zuerst diesen Gesang verordnet, da er ihn doch nur zu einem Volksgesange erheben wollte. Das Letzte übersah man in der Folge um so leichter, weil des Sergius Einrichtung sich selbst in Rom bald genug wieder änderte und das Agnus Dei blos dem Chore überlassen wurde, wie es noch jetzt ist. Erst im 12ten Jahrh. wurde die dreimalige Wiederholung nebst dem Zusatze da nobis pacem allgemein angenommen. Man vergl. Augusti Denkwürdigkeiten der christlichen Archäologie 6. Band S. 419 (Leipz. 1826). G. W. Fink.

Agobardus, Erzbischof von Lyon, geb. im J. 779; kam 782 aus Spanien nach Frankreich, wurde 808 dem Erzbischofe Leidrade zu Lyon als Coadjutor und, nach dessen Abgange ins Kloster, selbst zum Bischof erwählt. Keineswegs fehlte es ihm an Gelehrsamkeit, aber leider gebrauchte er dieselbe stets nur zu Verfolgungen der Ketzer. Das brachte ihn sogar auf eine Zeitlang um sein Amt, und wurde zunächst die Veranlassung, daß er auch als musikalischer Schriftsteller auftrat. Amalarii Schrift nämlich, de Ecclesiae officiis, reizte ihn so sehr, daß er augenblicklich eine Abhandlung de divina Psalmodia entwarf, der alsbald auch sein Tract. de correctione Antiphonarii nachfolgte. So wenig Gutes und Wahres diese beiden Schriften, in welchen er besonders mit seinem Gegner gar arg umspringt, eigentlich auch enthalten, so sind sie für den musikalischen Geschichtsforscher, als treffende Zeitcharakteristik, doch von großer Wichtigkeit. Zuerst wurden sie herausgegeben 1605 von Papyrius Masson, der sie zufällig bei einem Buchbinder als Maculatur fand; wir besitzen eine 1666 zu Paris erschienene Ausgabe in 2 Octavbänden. Nach langer Zeit erst erhielt Agobardus die Gunst seines Königs wieder, und wurde zu den wichtigsten Geschäften gebraucht. Bei der Ausrichtung eines derselben starb er am 6. Juni 840 zu Saintonge. S.

Agoge war der griechische Name derjenigen Setzmanier, in welcher die Töne stufenweise auf= oder abwärts auf einander folgten oder in solcher Folge gebraucht wurden, also noch nicht eigentlich eines Laufs, denn ein jeder solcher Ton konnte auch wieder in eine bestimmte Figur für sich eingekleidet seyn, doch mußte er der accentuirte Melodienton seyn. Die Lateiner nannten dies ductus, mit näherer Bestimmung aber, bei'm aufwärts Fortschreiten nämlich: ductus rectus, abwärts gehend: ductus reversus, und folgten die Töne wechselsweise in auf= und abwärts fortschreitender Reihe: ductus circumcurrens. Agoge rhythmica hieß bei den Griechen eben das, was wir Tempo oder Zeitmaaß nennen.

Agonothet, s. den Art. Athlothet.

Agosti, ein gegen Ende des vor. Jahrh. sehr beliebter Componist komischer Opern; so wurde unter Anderen von seinen Compos. das „Herbstabendtheuer" oder „Junker von Gänsewitz" in den Jahren 1780 und den folgenden auf fast allen deutschen Theatern oft und stets mit dem größten Beifalle gegeben. A. lebte in Rußland, war ein talentvoller Mann, doch zeigt sich in seinen Compositionen stets nur ein junges Gemüth, ein aufbrausendes, regelloses Genie, das sich in den häufigsten, selten aber geschickt an einander gereiheten Modulationen herumwirft: ein nicht zu verkennender Grund, warum fast alle seine Werke nur für den ersten Augenblick gefielen und Aufsehen erregten, keines von denselben aber sich lange auf den Repertoiren, wenigstens der deutschen Bühnen, gehalten hat. 39.

Agostini, 1) (Ludovico), geboren zu Ferrara 1534, war Geistlicher und ausübender Künstler, der sich für seine Zeit als Dichter und Componist unter seinen Landsleuten auszeichnete, weshalb ihn der Herzog Alphons II. von Este zum Kapellmeister ernannte. Es sind von seiner Composition im Drucke erschienen: Messe, Vespri, Motetti, Madrigali e Sinfonie. Ancona 1588. Er starb am 20. September 1590. — 2) Pietro Simone Agostini, römischer Ritter, lebte als Componist am Hofe zu Parma. 1680 wurde zu Venedig seine Oper il Ratto delle Sabine aufgeführt und eine Probe seiner contrapunktischen Arbeiten findet sich

m zweiten Theile der Sammlung von Paolucci: Arte pratica di contrap. Venez. 1765 (4). G. W. Fink.

Agostini, Paolo, einer der gelehrtesten, sinnreichsten und genialsten Componisten und überhaupt Tonkünstler seiner Zeit, der durch mehrere seiner Werke die Welt damals in wahrhaftes Erstaunen setzte. Er war ein Schüler Nanini's, dessen Tochter er auch heirathete, zuerst Organist an der Kirche zu Sta. Maria Trastevere zu Rom, dann an der Kirche S. Lorenzo in Damaso, dann an der Kirche St. Pietro und endlich (1626) als Nachfolger des Ugolini wirklicher Capellmeister im Vatikan. Zu dieser Stelle soll er auf folgende Art gelangt seyn: Ugolini, ein Mitschüler A—s, wurde Maestro zu St. Peter, und um dieser Ursache willen von dem neidischen A. zum Wettkampfe in der Composition herausgefordert; er nahm diese Herausforderung nicht an, und daher fand das Capitel für gut, ihn zu entlassen und den A. an seine Stelle zu berufen. Wie viel Wahres an dieser Geschichte ist, läßt sich nicht wohl entscheiden; übrigens war Ugolini sechs Jahre lang auf jenem Posten, und es läßt sich nicht wohl denken, daß A. eine solche lange Zeit seinen Neid in sich verborgen und dann auf einmal erst habe laut werden lassen. Unter den vielen und verschiedenartigen Werken A—s sind besonders seine 4, 6 und 8chörigen Compositionen für 16, 24 und 48 Stimmen, und ein Agnus Dei, welches Martini in seinem Werke über den Contrapunkt als Beleg aufgenommen hat, sehr merkwürdig. Als der Pabst Urban VIII. einst in der Vatikanskirche von jenen eine 48stimmige Messe hörte, verweilte er mit Vergnügen bis zum Schlusse, und grüßte nachgehends den Meister freundlich mit dem Kopfe. In diesem, dem Agn. Dei, begegnen sich drei verschiedene Canons, und zwar sowohl in Ansehung der Melodie als der Harmonie auf eine solche ungezwungene und ungekünstelte Weise, daß dieselben ewig als ein Muster und als der zweckmäßigste Leitfaden beim Studium dieser Art von Composition gelten werden. Daher redet auch Martini von ihnen als von Zeichen der größten Anstrengung des Genies und der Wissenschaft in dieser schwersten aller Compositionsarten, diesem Prüfsteine ächter und tiefer contrapunktischer Kenntnisse, der so selten in seiner eigentlichsten Natur gefunden wird. A. war gebürtig aus Vallerano, starb im hohen Alter gegen 1660. Baini kennt folgende gedruckte Werke von ihm: Due libri di Salmi a 4, 8 voci. 1619. — Due lib. di Magnificat ed Antifone ad 1, 2, 3 voci. 1620. — Cinque lib. di Messe a 8, 12 voci. 1624—1628. Forkel nennt ihn in seiner mus. Bibl. Bd. II. pag. 206 irrig einen Schüler des Palestrina. — Zu derselben Zeit lebte zu Rom auch ein Agostino, von Pisa gebürtig, der sich durch ein Werk: Battuta della Musica bekannt machte. wq.

Agrell, Johann, wurde zu Löth in Ostgothland am 1sten Februar 1701 geboren, besuchte nachher das Gymnasium zu Linköping, und studirte später die Musik und schönen Wissenschaften überhaupt auf der Universität zu Upsala. Im Jahre 1723 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Kammermusikus nach Kassel, wo er 22 Jahre verweilte und während dieser Zeit nicht allein verschiedene deutsche Höfe besonders als Clavier-Virtuos besuchte, sondern auch mehreremale Italien bereiste. Im Jahre 1746 wurde er Capellmeister zu Nürnberg, nicht so sehr aber durch die Verdienste als eigentlich ausübender Tonkünstler, als vielmehr durch die Würdigung seiner zahlreichen Compositionen. In der That auch rechtfertigen die, welche von diesen im Drucke erschienen und auf uns gekommen sind, die allgemein hohe Achtung und Liebe, in welcher A. bei seinen Zeitgenossen stand. Wir kennen von ihm

sechs Sinfonien, sieben Claviertrios, neun Clavierconcerts, sechs Clavier- und drei Violinsolos, welche bei einem gefälligen Style durchgehends rein gehalten und nach damaligen Anforderungen auch ihren Instrumenten angemessen sind. Außerdem aber befinden sich in dem Breitkopfschen Magazine noch viele andere Clavierconcerte, Sinfonien ꝛc. im Manuscript. Auch für die Kirche soll A. verschiedene Magnificate, Cantaten und dergleichen geschrieben haben, doch haben diese mit seinen Tabellen für den Generalbaß und die Setzkunst ein Schicksal erduldet, und sind nicht durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben worden; eben so scheinen auch seine viel gepriesenen und damals mit dem größten Beifalle aufgenommenen fünf Serenaden gänzlich verschwunden zu seyn. A. starb zu Nürnberg am 19ten Januar des Jahrs 1765 im Frieden des Herrn und mit dem Bewußtseyn der Erfüllung seiner Pflicht. —1—.

Agresta, Agostino. Leider können wir keine genauere Nachrichten über diesen Tonkünstler mittheilen; doch nennt ihn Scipio Cerreto in seinem Tractate della pratica musica, 1601, einen der größten Componisten damaliger Zeit, und so dürften wir denn auch wohl hier seinen Namen nicht unerwähnt lassen. — g.

Agricola. Die berühmten Männer dieses Namens sollen hier, so weit sie der Geschichte der Musik angehören, dem Nothwendigsten und der Zeitfolge nach zusammengestellt werden, um eine klare Uebersicht zu gewinnen.

1) Rudolph Agricola, geboren 1442 im Dorfe Bafflen unweit Gröningen, studirte zu Löwen und zeichnete sich in Wissenschaft und Kunst so sehr aus, daß er als Sprachforscher, Theolog, Philosoph, Redner, Dichter und Tonkünstler, ja nach Einigen auch als Maler überaus hochgeschätzt wurde. Seine Reisen in Frankreich und Italien erhöheten seinen Ruhm unter seinen Zeitgenossen. In Gröningen, wo er eine Zeit lang Syndicus war, legte er den Grund zu der großen, berühmten Orgel dieser Stadt 1479. Sein Lautenspiel und seine mehrstimmigen holländischen Lieder wurden hoch geachtet. Der Philosophie wegen begab er sich, ein einzeln stehender Mann, ohne Familie, nach Heidelberg, wo er am 25sten Oktober 1485 starb. Seine sämmtlichen Werke ließ Alard Amstelredam 1539 zu Cöln drucken, wo auch sein Leben zu lesen ist.

2) Alexander Agricola, ein Niederländer, blühete zu Josquin's Zeiten, also im letzten Viertel des 15ten und zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, war Capellmeister des spanischen Hofes und brachte sein Leben bis ins 60ste Jahr. Seine meist verlornen Arbeiten werden unter die Muster contrapunktischer Kunst gerechnet. Verschiedene seiner Werke werden in der päpstlichen Kapelle aufbewahrt und Petrucci gab in seinen ersten Druckversuchen zu Venedig, für welche er von der Republik ein Privilegium erhielt, mehrere seiner Messen unter andern Compositionen der Zeitgenossen des geachteten Mannes heraus.

3) Joh. Agricola, ein deutscher Contrapunktist und Schulmann zu Erfurt im 16ten Jahrhundert, von dessen Compositionen 4- bis 8stimmige Motetten und andere kirchliche Festgesänge für das ganze Jahr angeführt werden, die in verschiedenen Heften zu Nürnberg gedruckt worden sind. Viele solcher Titelangaben finden die Liebhaber derlei alterthümlichen Musikwerke in Draudius fleißig zusammengetragenem, dickem Buche „Bibliotheca Class.“, auf welche wir deshalb aufmerksam machen.

4) Martin Agricola, geboren zu Sorau 1485 oder 86, ohne äußerliche Unterstützung sich meist aus Büchern unterrichtend. Des leiblichen Unter-

halts wegen begab er sich 1510 nach Magdeburg, wo er sich durch Privatunterricht ärmlich erhielt. Auch die Cantorstelle, die er 1524 dort bekam, zog ihn nicht im Geringsten aus seiner Armuth, die jedoch seinen Geist nicht beugte. Dieser Mann gehört unter die dienstwilligen, stillkräftigen Seelen, die ohne Rücksicht auf irgend einen irdischen Lohn in Liebe für die Sache wirken. In diesem ausdauernden Streben arbeitete er sich selbst ohne irgend einen lebendigen Lehrer im Fache seiner geliebten Frau Musica besonders so weit empor, daß einer der tüchtigsten Kenner jener Zeit, Georg Rhaw, ihn hoch ehrte und die meisten seiner Werke, nett gedruckt, verlegte. Mattheson nennt ihn den ersten, der die deutsche Tabulatur abschaffte und seine Gesänge in unsere Noten setzte. Auch von seinen Werken sind die meisten verloren. Seine Musica instrumentalis, 1529 in 8 zu Wittenberg und zum andern Male sehr verändert 1545 gedruckt, liefert bessere Zeichnungen der damals gebräuchlichen Instrumente, als diejenigen sind, welche im Prätorius abgebildet gegeben wurden. Seine Musica figuralis deutsch (wie jene Schrift) hat G. Rhaw 1532 herausgegeben. Es ist ihr die Abhandlung von den Proportionibus angehangen worden, „wie dieselbe jnn die Noten wirken, vnd wie sie jm figuralgesang gebraucht werden.“ Beide Schriften sind geschichtlich merkwürdig. Sein erstes Werk war ein praktisches: Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae. Magdeburg 1512. Auch Verse machte der Mann, und entschlief zu seinen Vätern am 10. Juni 1556.

5) M. Georg Ludwig Agricola, geboren bei Sondershausen 1643, studirte zu Leipzig und Wittenberg Theologie, predigte und wurde 1670 zu Gotha Kapellmeister, gab mehrstimmige Buß- und Communionlieder heraus; deutsche geistliche Madrigalien von zwei bis sechs Stimmen; Sonaten und Präludien 2c., starb aber schon 1672.

6) Joh. Friedr. Agricola, geboren zu Dobitschen im Altenburgischen am 4ten Januar 1720, studirte in Leipzig die Rechte und die Musik unter Joh. Seb. Bach. 1741 galt er in Berlin für den größten Orgelspieler und fuhr fort daselbst die Composition unter Quanz zu studiren. 1751 erhielt er den Titel eines Königl. Preuß. Hofcomponisten, den ihm sein Intermezzo „il Filosofo convinto“, das 1750 zu Potsdam gegeben und beifällig aufgenommen worden war, verschafft hatte. Nach Graun's Tode 1759 wurde er Königl. Kapellmeister. Außer mehreren Opern, großen Concerten, Bravourarien und dergl., die sämmtlich der Zeit verfallen sind, schrieb er mehrere Abhandlungen und übersetzte namentlich Tosi's bekannte Anleitung der Singkunst aus dem Italienischen mit Anmerkungen (Berlin, 1757 in 4). Er starb am 12ten November 1774. Marpurgs Beiträge enthalten sein Leben ausführlich. G. W. Fink.

7) Auch die Gattin dieses Letzteren, Mad. Benedetta Emilia Molteni A., war eine ausgezeichnete Tonkünstlerin; sie war aus Modena (1722) gebürtig, hatte unter Porpora, Hasse und Salimboni den Gesang förmlich studirt, kam 1742 nach Berlin, wurde daselbst am Königl. großen Operntheater angestellt und sang in ihrem 50sten Jahre noch mit staunenswürdiger Fertigkeit und außerordentlicher Reinheit der Stimme die schwersten Bravourarien, und diese, was überdem eine Seltenheit genannt zu werden verdient, sowohl in italienischer als deutscher Sprache gleich schön. Dr. Burney will nie einen Triller so vollkommen rein intonirt und fertig gesungen gehört haben, als von ihr. Der ebenfalls bewundernswerthe Umfang ihrer Stimme war vom kleinen a bis zum dreigestrichenen d.

d. Red.

Agthe, Carl Christian, Hof- und Schloßorganist des Fürsten von Bernburg zu Ballenstädt, gehörte unter die besten Orgelspieler und zugleich zu den unterrichtetsten und gebildetsten Tonkünstlern des vorigen Jahrh. In allen seinen Compositionen verbindet sich mit einer gewissen leichten Natürlichkeit wiederum ein reicher Strom von erhabener und kühner Fantasie, und wäre er vielleicht nicht so verschwenderisch mit dieser letzteren gewesen, und etwas sparsamer verfahren mit der unverkennbaren Masse von Ideen und Einfällen, höchst wahrscheinlich würde dann die übrigens nicht kurze Reihe seiner Dichtungen noch um eine bedeutende Zahl sich vermehrt haben; an Fleiß fehlte es ihm nicht. Er schrieb fünf vollständige Opern: Alkontius und Lydippe, das Milchmädchen, Martin Velten, Erwin und Elmire, und die Spiegelritter von Kotzebue, welche sämmtlich bei ihren wiederholentlichen Aufführungen mit dem größten Beifalle vom Publicum aufgenommen wurden; alsdann die Divertissements zu Philemon und Baucis, mehrere Lieder und Gesänge, unter denen sich besonders die zu Dessau 1782 erschienenen, und das lyrische Gemälde: der Morgen, Mittag, Abend und Nacht (1784), durch fließende Melodie und sehr angemessenen Styl auszeichnen, und endlich drei bei Breitkopf zu Leipzig 1790 gedruckte Claviersonaten. Sein letztes und größtes Werk war jener Spiegelritter, der zuerst 1795 in Ballenstädt von einer Liebhabergesellschaft aufgeführt und mehreremal wiederholt wurde. Geb. wurde A. 1762 in Hettstädt im Mansfeldischen, und starb schon am 27. November 1797 zu Ballenstädt, wird aber ewig fortleben im achtungsvollen Andenken aller seiner würdigen Kunstgenossen. — Neuerdings hat auch noch ein anderer Künstler dieses Namens, Albert Agthe, als hoffnungsvoller Claviercomponist sich bekannt gemacht; ob aber und wie weit in diesem Falle derselbe mit jenem verwandt ist, wissen wir nicht. Seinen noch nicht sehr zahlreichen und erhebungswerthen Compositionen nach scheint er auch ein recht wackerer Virtuos auf dem Pianoforte zu seyn, namentlich zeugen hiefür sein op. 2. Sonate p. l. Pf. et Viol. — op. 4. Amusement etc., — und auch op. 5. Sonate p. l. Pf. Als Liedercomponist wird er, seiner „Sehnsucht der Liebe“ zu Folge, wahrscheinlich nicht viel Glück machen. — U. —

Agujari oder auch Ajugari, Lucrezia, auch mit dem Zusatze genannt la Bastardella, eine der berühmtesten und merkwürdigsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, und vielleicht aller Zeiten. Nach Dr. Burney's Versicherung, der sie in London hörte, war der natürliche Umfang ihrer Stimme eigentlich nur 2 Octaven, von a bis 2gestrichenen a, durchs Falsett aber konnte sie noch ganz rein hinaufsingen bis zum dreigestrichenen g, und war ebenso besonders in ihren jüngeren Jahren, noch einer ganzen Octave in der Tiefe mächtig, ohne den Tönen auch nur das mindeste von ihrer schönen Rundung und Fülle zu vergeben; Sacchini will von ihr das tiefe B gehört haben. Sie war verheirathet mit dem Componisten Colla, lebte mit diesem schon 1777 zu London, und sang leider fast ausschließlich nur Werke seiner Composition, die doch wahrlich nicht zu den besten gerechnet werden konnten; nichts desto weniger aber erhielt sie für jeden Abend, an welchem sie nur zwei Arien im Pantheon vortrug, 100 Pfd. St., so schön war ihre Stimme, so rein und richtig ihre Intonation, und ausdrucksvoll und hinreißend ihr Vortrag. Das Sanfte und Zärtliche, obwohl ihr Betragen und ihre äußere Gestalt viel davon versprachen, stand freilich dem Großen und Majestätischen ihrer Stimme, zumal wenn diese nur innerhalb ihrer natürlichsten Grenze sich bewegte, um etwas nach, doch wußte sie, wo es galt,

auch wahrhaft und tief zu rühren, und somit neben der allgemeinen Bewunderung auch innere Lust zu erregen. Was man an ihr tadelte, war eine zu große Heftigkeit im Vortrage der Passagen, und der Mangel an weiblicher Sanftheit und Schüchternheit des Blicks. Ein Fehler, den auch wir an sehr vielen unserer vorzüglichsten Sängerinnen wahrzunehmen oft Gelegenheit haben, den dieselben aber gewiß zu vermeiden suchen würden, wenn sie nur eine Ahnung hätten von dem widrigen Eindrucke, den er auf jedes reine Gemüth macht. Allein — doch wir schweigen betrübt von der Ursache. Von London ging A. nach Parma und starb daselbst im Jahr 1783. 12.

Aguilera, Sebastian de, war ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts ausgezeichneter Componist und Organist zu Saragossa, der Hauptstadt des Königreichs Arragonien in Spanien. Besonders berühmt und allgemein bekannt wurde sein Name durch die Magnificate über die 8 Kirchentöne, von 4, 5, 6 und 8 Stimmen, welche 1618 von ihm erschienen.

Agus, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts rühmlichst bekannter Violinvirtuos und Componist für sein Instrument. In den Jahren 1782—86 erschienen in London und Paris von ihm 6 Violintrios und 6 Violinduos; außerdem lieferte er auch noch dgl. Compositionen für das Violoncell, welche ihn als einen auch dieses Instruments nicht unkundigen Mann darstellten, und Opera Dances, B. 1 and 2. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts war er Professor am musikalischen Conservatorium, als welcher er denn auch vor noch nicht gar langer Zeit dort sein Leben beendigte.

Ahle, Johann Rudolph, Bürgermeister und Organist an der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen in Thüringen, wo er auch am 24. December 1625 geboren wurde. Bis zu seinem 17ten Jahre blieb er bei seinem Vater und besuchte die dasigen lateinischen Schulen; im J. 1643 aber schickte ihn derselbe auf das Gymnasium zu Göttingen, um den Unterricht des dortigen damals sehr berühmten Rectors G. A. Fabricius zu genießen. A. blieb hier zwei Jahre, und ging erst 1645 auf die Universität zu Erfurt. Durch ein bescheidenes Betragen und angenehmes Aeußere bei außerordentlichen Kenntnissen hatte A. sich die allgemeinste Liebe und Achtung dort erworben, durch seine ausgezeichneten musikalischen Talente und Geschicklichkeiten, von welchen er mehreremale bei öffentlichen Musikaufführungen die sprechendsten Beweise gab, aber auch die besondere Aufmerksamkeit der ansässigen Erfurter auf sich gezogen, so daß man, als ohngefähr ein Jahr später das Cantorat an der dortigen St. Andreaskirche erledigt wurde, ihm diese Stelle nicht nur antrug, sondern sie ihm recht eigentlich aufdrang. Ungern trennte sich A. von seinen eigentlichen Berufsstudien der Theologie, allein da der damalige verheerende Krieg seine Eltern in die drückendste Armuth und ganz außer Stand gesetzt hatte, ihn ferner auf der eingeschlagenen Laufbahn zu unterstützen, so folgte er willig und mit den besten Vorsätzen dem Winke der göttlichen Vorsehung, und nahm das Amt an. Für nichts anderes als nur für eine gnädige Fügung Gottes hielt er diese Wendung seines Lebensschicksals, und glaubte daher auch nur durch den unermüdlichsten Fleiß und die gewissenhafteste Berufstreue sich deren dankbar würdig machen zu können; sogleich bei seinem Eintritte in den neuen Wirkungskreis gab er Beweise davon, er organisirte einen neuen Unterricht für die Singknaben seiner Kirche, componirte zu diesem Zwecke mehrstimmige Gesänge und suchte überhaupt auf die Verbesserung des Kirchengesanges und des musikalischen Unterrichts durch Schriften und Compositionen

nach Kräften hinzuwirken. Ein solch löbliches Streben konnte den Obern seiner Vaterstadt nicht verborgen bleiben, und als schon 1649 die Organistenstelle an der dasigen St. Blasiuskirche durch den Tod ihres bisherigen Inhabers erledigt wurde, wählte man ihn einstimmig zu dessen Nachfolger. Mit Thränen soll er das ehrende Berufungsschreiben gelesen und mit den Worten erwiedert haben: „wo mir der Allgütige das Daseyn schenkte, dort soll er mich auch wieder zu sich nehmen, wenn ich treulich vollbracht, wozu er mich bestimmt hat.“ Dieser fromme Sinn, der sich stets in allen seinen Worten und Thaten kund gab, machte ihn zum Liebling seiner Mitbürger, 1655 wurde er in den Rath der Stadt aufgenommen, und 1661 sogar zum Bürgermeister derselben ernannt, welche hohe Auszeichnung jedoch keineswegs auf sein rastloses Streben in der Beförderung des Geschmacks und der musikalischen Bildung nachtheilig hinwirkte. Unablässig war er mit Gesangscompositionen, die fast alle einen religiösen Charakter an sich tragen, und mit der Herausgabe theoretischer Schriften, besonders über die Methode im Singunterrichte, beschäftigt, so daß nach seinem Tode, der ihn leider schon 1673, im 48sten Jahre seines Lebens, überraschte, eine Reihe von 20 Werken in seiner Bibliothek sich vorfanden, die alle seinen würdigen Namen an der Stirne trugen. Die bessern darunter waren die geistlichen Dialogen, und die, „Thüringischer Lustgarten“ betitelten, mehrere Hefte umfassenden geistlichen Lieder; auch sein letztes Werk, welches erst nach seinem Tode erschien: Geistliche Fest- und Communionandachten, erfreute sich einer allgemeinen Theilnahme und Einführung, und noch jetzt finden sich in dem thüringischen Gesangbuche Lieder und Poesien von ihm, die oft und gern gesungen werden. Einen sehr würdigen Nachfolger erhielt A. in seinem Sohne

Ahle, Johann Georg, der, obschon noch Jüngling und eigentlicher Schüler (er wurde geb. 1650), doch solche Fortschritte in der Musik unter der besonderen Leitung seines Vaters gemacht hatte, daß man bereitwillig ihm die Stelle seines Vaters überließ. In dem Genusse der besten und sorgfältigsten Erziehung widmete er sich früh schon mit allem Eifer sowohl den Wissenschaften überhaupt als der Musik ins Besondere. Sein Vater, den er hoch verehrte und wahrhaft kindlich liebte, war ihm dabei stetes Vorbild. Schon 1671, also als 21jähriger Jüngling, betrat er die schriftstellerische Laufbahn mit: Zehn geistlichen Andachten mit 1 und 2 Vocal- und 1, 2, 3 und 4 Instrumentalstimmen zu dem Basso cont. gesetzt, Mühlh. 4. — und blieb auf derselben so fleißig, daß man von da an bis auf wenige Jahre vor seinem Tode, also in 30 Jahren, auf jedes Jahr ein gedrucktes theoretisches oder praktisches musikalisches Werk von ihm rechnen kann. Doch nicht blos auf diesem Felde, sondern auch als Poet versuchte er seine Kräfte, und hatte als solcher das Glück, im J. 1680 ein kaiserliches Krönungsdiplom zu erhalten, in welchem es unter anderm heißt: „wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner vortrefflichen Wissenschaft in der edlen deutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmuthigen Art in der belobten Musik und deren netten Composition halber“ ꝛc. — Es ist ein erhebendes Gefühl, solche Männer unter den vorangegangenen Musikern zu erblicken! — Es war wohl kein Wunder, wenn diese recht tief und segensreich einwirkten auf den Geschmack und die Bildung der Menschheit; von A. dürfen wir dies mit Recht behaupten. Seine vielen Compositionen und Werke, welche er ihrem Titel nach (die meisten hießen von vorn herein Unstrutisch, so Unstrut. Calliope,; Unst. Erato, Unstr. Melpomene, Unst. Polyhymnia, Unst. Thalia ꝛc.) ordentlich einem be-

stimmteren Kreise zugeeignet zu haben scheint, durchweht ohne Ausnahme ein frommer Geist, eine tief und fein fühlende Seele spricht aus ihnen unverkennbar hervor, und wie konnte es da anders seyn, als daß diese, da die Werke so sehr geschätzt wurden und einen allgemeinen Eingang gefunden hatten, auch dem Fremden, dem Genießenden unwillkührlich sich mittheilten? — Leider gingen bei dem 1689 in Mühlhausen stattgehabten großen Brande viele von A—s Schöpfungen verloren, doch wurden, vielleicht um deswillen, die später erschienenen sogleich mit einer solchen Begier ergriffen, daß sie jetzt, was auch wir aufrichtig bedauern müssen, nur sehr selten noch gefunden werden. Seine musikalischen Gespräche, welche sich theilweise erhalten haben, sind auch für unsere Componisten noch nicht ohne Wichtigkeit und Nutzen. Nachdem A. die gleiche Ehre wie seinem Vater, zum Rathsherrn ernannt zu werden, wiederfahren war, starb er am 1. December 1706 im Alter von 56 Jahren; er hinterließ 5 Söhne und 3 Töchter, doch folgten sie alle und ohne Nachkommen ihm bald nach. So Ruhe und ewiger Friede diesem wahrhaft frommen Geschlechte! — A—s Name stirbt aber dennoch nicht aus, auch ohne Kinder des Leibes werden die vielen und schönen seines Geistes (wir nennen noch die 19 vortrefflichen Lieder, welche das Mühlhäuser Kirchengesangbuch von ihm enthält) ein ewig liebendes Andenken ihm bewahren. — i —.

Ahlefeldt, Gräfin von, lebte am Ende des vorigen Jahrhunderts, und war nicht blos als Dilettantin, sondern als wirkliche Tonkünstlerin und zarte Claviervirtuosin sehr angesehen und berühmt. Auch als Componistin hat sie sich durch das Operballet: Telemach und Calypso (Altona und Leipzig, 1794, gr. 4.), das durchaus nicht für ein unbeträchtliches Werk angesehen werden darf, einen ehrenvoll bekannten Namen erworben, und durch dasselbe zugleich bewiesen, daß ihre musikalischen Kentnisse und Fertigkeiten, sowohl in theoretischer als praktischer Hinsicht, sich weit erhoben hatten über das Gewöhnliche eines eigentlichen Dilettanten, und, bekannt und vertraut mit dem eigentlichen Wesen der musikalischen Kunst, sie auch innig durchdrungen war von einem rein ästhetischen Gefühle. 39.

Ahlström, ein geborner Schwede, aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekannt als Kämmerer und Organist zu Stockholm, zugleich Hofpianist und Lehrer des vorigen Königs von Schweden im Clavierspiel, welcher Umstand wohl auf eine achtbare Gediegenheit und hohe Stufe seiner Virtuosität und Kunst schließen läßt. Doch ist er mehr noch als Componist bekannt geworden; verschiedene Werke sowohl für das dortige Theater als die Kammer, die, zuverlässigen Nachrichten zu Folge, oft gegeben und auch sehr gern gehört und gesehen wurden, verdanken ihm ihre Existenz, und 1792 wurde er wirklich unter die vorzüglichsten Operncomponisten gezählt. Wir kennen von ihm nur opus 2: IV Sonates pour le Clav. av. l'accomp. d'un Viol. Stockh. 1786. Sein erstes Werk war zugleich auch der erste Versuch, der in Schweden gemacht wurde, Noten in Kupfer zu stechen; es erschien 1783. Ueber die Grenzen seines Vaterlandes, wenigstens dem Süden zu, scheint A. nicht hinausgekommen zu seyn. — n —.

Ahorn — wird für das beste Holz zu musikalischen Instrumenten gehalten, besonders der gemeine Ahorn, der Maßholder (Ah. campestre). Wegen seiner Härte und feineren Textur vibrirt er viel besser und läßt die Schwingungen viel gleichmäßiger ab- und zunehmen. Man behauptet, und die Erfahrung hat auch gelehrt, daß aus Ahorn verfertigte Geigen, wenn sie zerbrochen und wieder zusammen geleimt werden, einen viel besseren, hel-

leren, reineren und klangvolleren Ton erhalten. Ein uns bekannter Musiker, der zugleich praktische Kenntnisse vom Instrumentenbau besitzt, kaufte vor mehreren Jahren eine Violine von Ahorn für wenige Thaler, sie hatte einen guten Ton, sein kleiner Knabe spielt zufällig damit, fällt und zerdrückt das Instrument in viele Stücke; nachdem er dasselbe bestmöglichst wieder zusammengeleimt hatte, wurde ein Violinvirtuos dermaaßen durch den Ton desselben überrascht, daß er ihm 100 Thaler dafür bot, seiner Versicherung zu Folge aber hat er später 130 Rthlr. dafür erhalten. 26.

Ajahli Kehman ist ein in der Türkei gebräuchliches Geigeninstrument, etwas größer als unsere Viola, doch nicht völlig so groß als das Violoncell, wird aber wie dieses gespielt, ist nur mit 3 Saiten bezogen, die mit einem etwas gekrümmten Pferdehaarbogen gleich der Tromba marina gestrichen werden, und ziemlich erhöht auf einem hölzernen Stege ruhen; hat einen Fuß, auf den es gestellt wird, und daneben zuweilen auch noch einen Pedaltritt, der allem Anschein nach vermittelst eines Sattels (vielleicht dem auf unsern Guitarren üblichen ähnlich) zur gleichmäßigen Erhöhung oder Vertiefung der Saiten gebraucht wird. In Deutschland ist dieses Instrument niemals zum Vorschein gekommen, und daher sind wir auch außer Stande, eine noch genauere Beschreibung davon zu geben. Einige wollen es auch Ajaklikeman oder Pedalgeige nennen. 50.

Aiblinger, J. Kaspar, Königl. Baierischer Capellmeister zu München, von Geburt ein Baier, insonderheit ein vortrefflicher und geschmackvoller Kirchencomponist, der die bei unseren neueren Tonsetzern seltene Gabe besitzt, mit einer vollkommenen Reinheit und gewissen Freiheit des Satzes zugleich doch auch eine einfache Würde und nicht selten großartige Erhabenheit des Styls zu verbinden. Von seinen zahlreichen, freilich meistens ungedruckt gebliebenen, hierher gehörenden Werken, nennen wir nur sein zu Mailand erschienenes „Pastorale"; das Offertoire (Jubilate Deo) a 4 voix sans accompagnement. Mainz. bei Schott, und das eben daselbst erschienene Offertoire (Deus, noster Deus) p. 2 Sopr. 2 Alt. 2 Tenor. et 2 Bass. — Als Operncomponist scheint A. weniger Glück machen zu wollen, so erfahren er sich auch in der Behandlung der menschlichen Stimme durch fast alle seine Gesänge zeigt. Diese sind zart, überbieten und übertreiben nie, und zeugen von einem wohlgebildeten ästhetischen Gefühle; dennoch aber konnte die Oper „Rodrigo und Ximene" keinen weiter verbreiteten Eingang in die Bühnenrepertoire finden. Uebrigens müssen wir gestehen, daß, so weit wir wissen, es auch gar nicht das Streben dieses Mannes ist, Aufsehen zu erregen; geziert mit dem seltenen Schmucke jener dem Künstler so wohlstehenden Bescheidenheit beschränkt er alle seine Kräfte fast nur allein auf seine nächsten Umgebungen, und suchte er auf den mehrfach unternommenen größern Reisen (auch nach Italien) nur sich zu bilden, und auf sich selbst der Tonkunst segensreiches Wirken gerichtet seyn lassen. So hat er sich derselben aber schon als ächter Musensohn gezeigt, und im Stillen, im engen Kreise schon manches große Verdienst sich erworben. Erkennend den verderblichen Einfluß des neuen Italianismus auf den edleren deutschen Geschmack bietet er in seiner jetzigen Stellung alle seine Kräfte auf, durch Aufführung guter und ächt deutscher Musikwerke dem weiter um sich greifenden Eindringen italienischer Producte aufs nachdrücklichste zu wehren. Und mit Dank und Bewunderung müssen wir es anerkennen, daß er es vor einigen Jahren, in Gemeinschaft mit der verehrten Sängerin Nanette Waagen, geb. Schechner, sogar dahin brachte, daß Glucks Iphigenia von Neuem in die Scene gesetzt wurde. Um vollständiger seinen ei-

gentlichen Zweck dabei zu erreichen, instrumentirte er selbst mehrere Parthien daraus ganz neu. Von welch' segensreichem Erfolge müßte es seyn, wenn noch mehrere andere deutsche Operndirectoren in dieser Hinsicht an A. sich anschlössen! — Von den Gesangscompositionen A—s verdienen außer den bereits genannten wohl die meiste Aufmerksamkeit noch die großen Bravourarien, welche derselbe für die oben genannte Sängerin besonders componirte.

Aichinger, Gregor, Jacob Fuggers, des fürstlichen Augsburger Kaufmanns berühmter Organist, darf von Keinem unbeachtet bleiben, der von dem Stand und der Verbreitung musikalischer Kunst in den Zeiten Palestrina's sich nicht zu einseitige Begriffe machen will. Aichinger gehört unter die sehr thätigen und überaus geachteten Componisten jener Zeit. Die Jahreszahlen der Herausgabe vieler seiner Werke beweisen, daß er hauptsächlich von 1590 bis 1621 blühete. Seine gedruckten Compositionen, so weit sie verzeichnet auf uns gekommen sind, bestehen aus 3- bis 10stimmigen geistlichen Gesängen der verschiedensten Art, Messen, Magnificate u. s. w. Unter welchem Titel sie dem Freunde alter Gesangsweisen vorkommen, sie werden ihm lieb seyn. Die meisten sind in Augsburg und Dillingen, mehrere auch in Nürnberg und Venedig gedruckt worden. Unter seinen Werken nennen wir besonders, um vielleicht Einigen zu dienen, die ihr Hauptaugenmerk auf den Cultus in der Religion richten: Liturgica, sive sacra Officia ad omnes festos 4 Voc. Augsburg 1593. G. W Fink.

Aiguino, Bresciano, auch wohl Illuminato genannt. Wir glauben diesen Mann nur der Seltenheit wegen hier anführen zu müssen, denn die zwei von ihm erschienenen theoretischen Werke über die Musik waren im Grunde nur ein und dasselbe in zwei verschiedenen Ausgaben unter verändertem Titel: 1) La Illuminata de tutti i tuoni di Canto fermo, con alc. belliss. Secreti, non d'altr. piu scritti. Ven. 1562. 4. und 2) Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato, con alc. bell. Secr., non da altri piu scr., novamente composto dal R. P. Fratre Illuminato Aig. Bresc. — Ven. 1581. 4. und standen, ungeachtet der prächtigen Titel in ihrem Innern dem Aeußern weit nach. Mattheson nennt sie in seiner Organisten-Probe pag. 70. mit Recht ein illuminirtes Geschmader. Er war aus Brescia und ein Schüler des Peter Aaron. Irrig machen ihn Einige zum Seraphiner und lassen ihn zu Orzi Vecchi geb. seyn; er selbst hat sich ja auf obigen Werken unterschrieben: Aig. Bresciano, Minoritano d'Osservanza, und unter seinem Bildnisse: Capitano, von welcher Mönchs-Compagnie aber? wissen wir nicht. 39.

Aimo, Nicolo Francesco, s. Haym.

Aimon, Pamphile Leopold François, französischer Tonkünstler, geb. zu Lisle im Departement der Vaucluse am 4. October 1779, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, Esprit Aimon, der beim dänischen Minister Graf Rantzau als Violoncellist in Diensten stand und mehrere noch im Manuscript vorhandene Werke für diesen seinen Herrn und zugleich Schüler geschrieben hat. Die großen Talente, mit welchen die Natur ihn beschenkt hatte, ließen Leopold unter dieser guten Leitung die seltensten Fortschritte machen, und schon im 17ten Jahre seines Lebens ging er nach Marseille und übernahm die Oberaufsicht über die Partituren und überhaupt die Musikalien des dasigen Theaters. Eine solche Gelegenheit, sich mit den Werken der größten Meister vertraut zu machen, ließ er natürlich, bei seiner großen Vorliebe für die Kunst, nicht unbenutzt vorübergehen, viel-

mehr studirte er eifrig und rastlos die Schöpfungen sowohl deutscher als italienischer berühmter Componisten, und bildete sich auf diese Weise selbst zu einem Tonkünstler heran, dessen Name besonders in seinem Vaterlande nur mit der größten Achtung genannt wurde und noch jetzt genannt wird. An diesem Theater wurde er auch nur in der Eigenschaft eines Componisten angestellt. Unter seinen vielen Werken zeichnen sich besonders seine Quartette und Quintette aus, deren er eine große Anzahl geliefert hat. Nicht allein richtig im Satze und streng gehalten an die Regeln der Harmonie, sondern auch anziehend durch ihren Reichthum an Gesang, die wohl vertheilten Melodien, deren Fluß und Originalität in der Erfindung, waren sie eine Zeit lang die Lieblingsgegenstände für Musikfreunde und kleinere Concertaufführungen, und dürfen mit dem vollkommensten Rechte auch sowohl für solche Cirkel als zum Studium angehender Kunstjünger empfohlen werden. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, daß wohl Wenige so glücklich in der Nachahmung anderer und größerer Meister waren, ohne dabei auch nur Etwas von ihrer Individualität und Originalität zu vergeben, als A. sich dessen rühmen darf. Fs.

Aiollae, Francesco, ein seiner Zeit sehr hoch geschätzter Tonkünstler aus Florenz, der aber in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts meistens in Frankreich sich aufhielt. Wir haben weiter keine Kunde von ihm, doch nennt ihn Mich. Pocciantio in seinem Catalog der Florentinischen Schriften einen solch' vortrefflichen Musiker, der nie genug gepriesen werden könnte. Unsere Critiker preisen im Gegentheil nicht allein genug, sondern gewöhnlich zu viel.

Ais ist der Name des durch die elfte Saite unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter hervorgebrachten Tones, in sofern derselbe zu fis die große Terz und zu dis die Quinte ausmacht, oder der um einen halben Ton erhöhten sechsten Stufe des sogenannt modernen Tonsystems. Der Ton ais heißt auch b und bildet in diesem Falle zu g die kleine Terz und zu es die Quinte. Eine selbstständige und als solche gebräuchliche Tonart ais dur oder ais moll giebt es nicht, weil dadurch zu viele Erhöhungen der Töne durch Kreuze entstehen würden, die das Lesen und Schreiben der Noten nothwendig erschweren müßten; daher wird denn ais auch nicht als Grundton, sondern dafür b gebraucht, doch erscheint es hie und da wohl als Dominante von Dis moll und somit jedenfalls auch in der Harmonie der Accorde als charakteristisches Intervall, abgesehen von seinem Charakter des Leitton zu h. In Hinsicht der mathematischen Bestimmung der Tongröße sollte ais als übermäßige Sexte von c eigentlich das Verhältniß $\frac{125}{216}$, und b zu c als kleine Septime das Verhältniß $\frac{5}{9}$ haben, allein weil ais sowohl zu fis die große als auch zu g die kleine Terz machen muß, so muß dem eigentlichen Verhältnisse von ais, der großen Terz zu fis, etwas zugegeben, dem Verhältnisse von b hingegen etwas abgezogen werden, damit die Verhältnisse von ais und b übereinstimmen und eine Saite ausmachen können. Diese Zu- und Abnahme der Verhältnisse beträgt so viel, daß, wenn wir c als Ton der vollen Saite annehmen, ais dazu als im Verhältnisse von $\frac{9}{16}$ erscheint, oder mit anderen Worten, daß $\frac{9}{16}$ jener Saite den Ton ais in derjenigen Größe geben, in welcher er in unserem temporirten Tonsysteme ausgeübt wird und auch, in Betracht der wenigeren Schärfe unsers Ohrs, als rein gebraucht werden kann. br.

Akeroyd, Samuel, ein achtungswerther englischer Componist des 17ten Jahrhunderts; er gehörte damals zu den besten Opern- und über-

haupt Theatercomponisten zu London. Alle seine Werke für Vocalmusik erschienen nachgehends, von ihm selbst noch gesammelt und geordnet, in den Jahren 1685 — 87, in 4 starken Bänden; außer denen aber soll er auch Mehreres, und zwar recht Gutes, für Instrumente geschrieben haben. Doch ist uns nichts davon zu Gesicht gekommen. 17.

Akkord. Ueber den mit diesem Namen bezeichneten, auf natürliche Verhältnisse gegründeten Zusammenklang verschiedener Töne vergleiche man die Art. Accord (vom ital. accordare und lat. chorda) und Harmonie. Hier ist nur noch zu bemerken, daß man vor Zeiten, besonders im 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrh., auch wohl 3 oder 4 Instrumente von einer und eben derselben Art einen Accord oder ein Stimmwerk (s. dies.) nannte, die aber in Ansehung des Umfangs der Töne dennoch unter sich verschieden waren, so daß man nämlich auf dem höchsten die Oberstimme oder den Sopran, auf den tieferen aber den Umfang des Altes, Tenors und Basses haben konnte (Praetor. Syntag. Mus. T. II. p. 12). Und was den Unterschied zwischen consonirenden und dissonirenden Accorden anbelangt, so sind nachzusehen die Art. Consonanz und Dissonanz.

Akroama — heißt ursprünglich jede Ergötzung der Ohren, dann besonders die durch Musik, durch musikalische Klänge, also auch durch eine wohlklingende Sprache. Man kann nun aber keine Musik akroamatisch nennen, welche vorzugsweise die Darstellung irgend eines Kunstgegenstandes, innerer Regungen der Seele und dergleichen, sich zur Aufgabe gemacht hat, — diese ist wirklich und ächt ästhetisch, sondern eine solche, welche ausschließlich nur, oder wenigstens doch besonders eine angenehme Erschütterung des Trommelfells, den wahren sogenannten Ohrenkitzel beabsichtigt; jedes angenehme harmonische und melodische Tongeklingel also, ein munterer Tanz, Papagenos Glockenspiel und Aehnliches dieser Art ist akroamatisch, nicht aber mehr Taminos Arie „dies Bildniß ist bezaubernd schön," die Ouvertüre zu Don Juan, eine Marsaillaise u. dgl. S.

Akukryptophon — ein von C. Wheatston ein London erfundenes und so benanntes miraculoses Instrument, von welchem aber eine genauere Beschreibung zu geben außer dem Bereiche der Möglichkeit liegt, da Herr W. ein wahrhaftes Geheimniß aus dessen Inneren gemacht hat. Im Jahre 1822 zeigte er es zum erstenmale in London öffentlich, und nach den journalistischen Berichten von dorther war es ein großer Kasten in der Form einer antiken Lyra, aber ohne alle eigentliche Saiten, hing an einem oben an der Stubendecke befestigten Seile frei schwebend, der Erfinder, Herr W., machte etwas daran, wie Einer der eine Uhr aufzieht, und nun hörte man Töne verschiedener Instrumente, Tonstücke, und wahrhaft schwere, wie von einem ganzen Orchester vortragen. Demnach wäre es allerdings, wie auch jene Berichte sagen, eine Erfindung, die dem Hrn. W. große Ehre machte; wundern müssen wir uns aber doch, daß demungeachtet das Instrument noch nicht um das geringste bekannter geworden ist in der Welt. Wie es scheint, ist das Ganze eine Art Uhrwerk, die Mechanik, durch welche die Töne erwirkt werden, wird durch eine Federkraft, ähnlich der in der Uhr, in Bewegung gesetzt, und alle diese und solche Instrumente spielen nur das, wofür sie eingerichtet sind, können also als unvollkommen und wirklich rein mechanische und gleichsam automatische Combination keinen Anspruch auf allgemeine Beachtung machen, so wenig wie Drehorgeln oder dergleichen. — Die Verschiedenheit des Tones, die mancherlei Farben

desselben bleiben übrigens ein anstaunenswerthes Räthsel, und wenn jene Blätter nicht zu viel und nichts Unwahres erzählt haben, in Wahrheit eine pourrait conduire a de grands résultats.

Akustik (von dem griechischen ἀκούειν — hören) ist die Wissenschaft, die sich mit der Natur des Klanges beschäftigt; die Lehre vom Klang oder die Theorie des Schalles. I. Theoretische. Außer der Beobachtung des Schalls, der Töne und Laute, mit dem Gehör, womit es die Musik und Sprache zu thun haben, giebt es noch einen andern Weg, über die Natur des Schalls etwas zu erfahren, nämlich die Beobachtung aller Körper, die zur Hervorbringung des Schalls wirken, mit anderen Sinnen außer dem Gehör. Beide Wege führen zusammen zu den Grundlehren der Akustik. Bei der Entstehung der Schallerscheinungen wirken die Theile, aus welchen unser Hörorgan besteht und die uns umgebenden Körper zusammen. In der Akustik ist es daher nöthig, die unser Hörorgan bildenden, und die dasselbe umgebenden Körper, beide während der Schallerscheinungen, so weit es mit den andern Sinnen möglich ist, zu beobachten. Für die unsere Sinnesorgane umgebenden Körper hat man in denjenigen Theilen der Physik, die der Akustik vorausgeschickt zu werden pflegen, die Gesetze ihres Gleichgewichts und ihrer Bewegungen als eine Folge ihrer gesetzlichen Wechselwirkung darzulegen gesucht. Man konnte aber bei der Betrachtung der uns umgebenden Körper allein nicht stehen bleiben: vielmehr liegt es in der Natur der Sache, daß man in den Kreis der Wechselwirkung aller Körper die Organe des menschlichen Körpers auch hineinziehen müsse, weil dieselbe aus eben solchen Materien, wie die uns umgebenden Körper, zusammengesetzt, und daher auch denselben Gesetzen der Wechselwirkung unterworfen sind. Haben wir daher zuerst die Bewegungen der uns umgebenden Körper während einer Schallerscheinung betrachtet, so müssen wir zweitens bei Wiederholung derselben Schallerscheinung die bei ihr erfolgenden Bewegungen des Hörorgans zu beobachten suchen. Könnte die Physik die Bewegungen des Hörorgans unter allen Verhältnissen aus den Gesetzen der Wechselwirkung der Körper vollständig bestimmen, so wäre dadurch das sicherste Fundament für alle Schalluntersuchungen gewonnen, weil diese Bewegungen des Hörorgans selbst den letzten physischen Grund aller Schallerscheinungen enthalten müssen. Auch bei der jetzigen Unvollständigkeit dieser unserer Kenntniß der Bewegungen des Hörorgans in Folge der Bewegungen der uns umgebenden Körper, gewährt doch das Wenige, was wir davon wissen, allein einen sichern Anhalt und Leitfaden bei allen Schalluntersuchungen. Schon folgende allgemeine Sätze sind für die Theorie der Bewegungen des Hörorgans von Wichtigkeit, nämlich: 1) die Körper wirken zwar sowohl aus der Entfernung durch anziehende und abstoßende Kräfte auf unsern Körper als auch in der Berührung, zum Beispiel durch Druck; aber nur die letzteren Einflüsse scheinen durch die Sinnorgane zu unserem Bewußtseyn zu gelangen. 2) Die schwächsten auf unsere Sinnorgane noch wirkenden Bewegungen können nicht mehr einzeln empfunden werden, sondern nur wenn sie sich schnell genug wiederholen. Dieses ist hinsichtlich des Schalls im Ohre und hinsichtlich des Lichtes im Auge der Fall. Viele schnell auf einander folgende Stöße erregen hier gemeinschaftlich einen Eindruck, durch den eine Empfindung entsteht, welche dadurch sehr verschieden ist, daß die Zeiträume, in welchen die Stöße auf einander folgen, gleich oder ungleich, größer oder kleiner sind. 3) Das feinste Sinnorgan scheint das des Gesichts zu seyn,

denn die Augen werden durch die allerschwächsten Druckkräfte, durch die des Lichtes, noch gerührt, dem Auge steht an Feinheit das Ohr am nächsten. 4) Der innerste und wesentlichste Theil des Hörorgans d. h. der Theil, in welchem der Schall auf unsere Hörnerven stößt, zerfällt in zwei Theile, erstens in die sogenannte Schnecke, wo der Canal, an welchem der Hörnerv ausgebreitet ist, unmittelbar mit der Knochenmasse des Kopfes umgeben und zusammengewachsen ist, zweitens in die drei halbkreisförmigen Kanäle nebst dem Behälter (dem Vorhofe), in welchem sich ihre Enden vereinigen, wo die häutigen Kanäle, an welchen der Hörnerv ausgebreitet ist, zunächst von Wasser umgeben sind, das selbst wieder in einem knöchernen Gehäuse eingeschlossen ist. Bei beiden Theilen des Hörorgans sind die erwähnten Canäle mit Wasser erfüllt, und in keinem von beiden Theilen Luft enthalten. Die äußeren Theile des Hörorgans sind so wie überhaupt unser Körper mit der Luft in Berührung und in der Luft befinden sich auch wie bekannt gewöhnlich die Bewegungen, die von den schallenden Körpern ausgehen und auf das Hörorgan einwirken sollen. 5) Der schallende Körper schwingt, die Luft wird in Wellenbewegung gesetzt, die Luftwellen schlagen an das Hörorgan an, und drücken es zwar wenig aber oft. 6) Wir suchen die Schwingungen der schallenden Körper zu berechnen — wir suchen die Luftwellen, die dadurch hervorgebracht werden, zu berechnen — wir suchen die Bewegungen zu bestimmen, die der Druck der Wellen im Ohre hervorbringt. Dies ist in wenigen Worten die Bezeichnung des Wegs, den die Physik der Akustik eröffnet.

Wir haben es aber in der Akustik nicht blos mit Bewegungen (sey es unseres Hörorgans selbst, oder der dasselbe umgebenden Körper), sondern auch mit Empfindungen zu thun, — und gerade die Relationen zwischen beiden wollen wir kennen lernen. Wir müssen zu diesem Zwecke auch die Empfindungen für sich beobachten, welches uns auf den Weg führt, den die Musik und Sprache der Akustik eröffnet. Beobachten wir mit dem Hörorgane selbst, so können wir unabhängig von allen andern Beobachtungen unter andern zu den Vorstellungen gelangen:

1) Schall,
2) Hall oder Laut,
3) Articulation,
4) Ton,
5) Höhe,
6) Klang (Klangstärke, Timbre),
7) Consonanz,
8) Reinheit,
9) Octave,
10) Quinte,
11) Quarte,
12) große Terz,
13) kleine Terz,
14) große Sexte,
15) kleine Sexte,
16) Accord,
17) Duraccord,
18) Mollaccord,
19) Dursextaccord,
20) Mollsextaccord,
21) Durquartsextaccord,
22) Mollquartsextaccord,
23) Durtonart,
24) Molltonart,

von welchen Vorstellungen die von 9 bis 24 genannten nur dann entstehen können, wenn mehrere Tonempfindungen gleichzeitig stattfinden. Vergleicht man nun einerseits die Resultate der Beobachtung und Rechnung über die Bewegungen des Ohrs und der dasselbe umgebenden Körper, andererseits unsre dabei stattfindenden Empfindungen, nach Maaßgabe jener Unterschiede; so findet man durch Erfahrung aber, 1) daß Wellen aller Art, die Empfindungen des Schalls hervorbringen, wenn nicht weniger als 15 und nicht mehr als 30000 in einer Secunde an das Ohr anschlagen; 2) daß an das Hörorgan anschlagende Wellen, die nicht in gleicher Zeit auf einander folgen, die Empfindung eines bloßen Halls oder Lauts (der seiner Höhe nach entweder blos in Grenzen eingeschlossen oder gar nicht bestimmt werden kann) hervorbringen; 3) daß durch verschiedene zwar noch nicht gehö-

rig bekannte, vermuthlich aber gesetzliche Variationen in der Dauer der nach einander an das Ohr anschlagenden Wellen die verschiedenen articulirten Laute, 4) daß durch aufeinanderfolgende Wellen, deren Anschlagen an das Hörorgan bei allen gleich lange dauert, der Ton hervorgebracht, 5) daß durch die absolute Größe dieser Dauer des Anschlagens der Wellen die Höhe, 6) daß vermuthlich durch eine verschiedene gesetzliche Zunahme und Abnahme der Bewegung in den einander folgenden Wellen der Klang (die Klangfarbe, timbre) bestimmt werde; 7) daß durch zwei gleichzeitig an das Ohr anschlagende Wellenzüge, wenn das Anschlagen der einander folgenden Wellen jedes Zuges genau oder fast gleich lange dauert, mehr oder weniger consonirende Zusammenklänge (Consonanzen) hervorgebracht werden, — und zwar wenn man das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen genähert in den kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr consonirende Zusammenklänge je kleiner diese Zahlen sind, weniger consonirende Zusammenklänge je größer diese Zahlen sind; 8) daß, je genauer das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen durch ganze Zahlen dargestellt werden kann, desto reiner die Consonanzen sind; 9) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Dauer des Anschlagens oder die Wellendauer sich nahe oder genau wie 1 : 2 verhält, die Octave hervorgebracht wird; 10) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 2 : 3 verhält, die Quinte, 11) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 3 : 4 verhält, die Quarte, 12) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe, oder genau wie 4 : 5 verhält, die große Terz; 13) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 5 : 6 verhält, die kleine Terz; 14) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 3 : 5 verhält, die große Sexte; 15) daß durch zwei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 5 : 8 verhält, die kleine Sexte hervorgebracht wird; 16) daß durch drei gleichzeitig an das Ohr anschlagende Wellenzüge, wenn die einander folgenden Wellen jedes Zuges von gleicher Dauer sind, mehr oder weniger consonirende Dreiklänge (Accorde) hervorbringen, — und zwar, wenn man das Verhältniß der Wellendauer in den drei Zügen genähert in den kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr consonirende Dreiklänge je kleiner diese Zahlen sind, weniger consonirende Dreiklänge je größer diese Zahlen sind; und daß, je genauer das Verhältniß der Wellendauer in allen drei Zügen durch ganze Zahlen dargestellt werden kann, desto reiner die Accorde sind; 17) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 3 : 4 : 5 verhält, der Durquartsextaccord; 18) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 4 : 5 : 6 verhält, der Duraccord; 19) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 5 : 6 : 8 verhält, der Dursextaccord; 20) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 10 : 12 : 15 verhält, der Mollaccord; 21) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 12 : 15 : 20 verhält, der Mollsextaccord; 22) daß durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich nahe oder genau wie 15 : 20 : 24 verhält, der Mollquartsextaccord hervorgebracht wird; 23) daß, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer nach den Verhältnissen abwechselnd von 4 : 5 und von 5 : 6 8mal fortschreitenden Reihe und deren Verdoppelungen und Hälften genähert dargestellt werden kann, der

Charakter einer Tonart erhalten werde; — und zwar, daß der Charakter der Durtonart erhalten werde, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch die Zahlen einer Reihe, die dreimal wechselnd zuerst nach dem Verhältniß 4 : 5, sodann nach dem Verhältniß 5 : 6 fortschreitet, und deren Verdoppelungen und Hälften dargestellt werden kann, d. i. durch die Zahlen der Reihe 16 : 20 : 24 : 30 : 36 : 45 : 54, aus der, nach Verdoppelung oder Halbirung ihrer Glieder, die im Umfange einer Octave 7 Töne enthaltende Reihe 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 . . . . hervorgeht; 24) daß der Charakter der Molltonart erhalten werde, wenn in allen Wellenzügen, die nach einander mehrere Accorde hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer Reihe, die 3mal wechselnd zuerst nach dem Verhältniß 5 : 6, sodann nach dem Verhältniß 4 : 5 fortschreitet, und deren Verdoppelungen und Hälften dargestellt werden kann, d. i. durch die Zahlen der Reihe 40 : 48 : 60 : 72 : 90 : 108 : 135, aus der, nach Verdoppelung einiger Glieder die im Umfange einer Octave 7 Töne enthaltende Reihe 120 : 135 : 144 : 160 : 180 : 192 : 216 . . . . . . hervorgeht. Diese Ergebnisse einer erfahrungsmäßigen Vergleichung der Bewegungen der uns umgebenden Körper mit den gleichzeitig zu unserem Bewußtseyn gelangenden Schallempfindungen können, mit Ausnahme von 3) und 6) als so gewiß angesehen werden, als etwas seyn kann, was auf der Erfahrung beruht. Den unter 3) und 6) angedeuteten Ergebnissen kann nach dem gegenwärtigen Stande der Akustik nur erst einige Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, und dieselben werden erst noch in der Folge ihre schärfere Bestimmung erhalten. Welches sind nun die Erfahrungen, auf denen alle diese Ergebnisse beruhen? Wir wollen diese Frage beantworten, indem wir nun von der allgemeinen Uebersicht der erfahrungsmäßig gewonnenen Resultate zu den Versuchen übergehen, aus denen sie gewonnen worden sind. Wir dürfen dabei die Bemerkung vorausschicken, daß der erfahrungsmäßige Beweis fast aller dieser Fundamentallehren der Akustik auf der erfahrungsmäßigen Bestimmung und Vergleichung der Wellenzahl beruht, die in einem bestimmten Zeitraume (in 1 Minute oder 1 Secunde) an das Ohr anschlägt. Die ganze Akustik, so weit dieselbe bis jetzt ausgebildet ist, beruht auf der Sicherheit dieser Bestimmungen, und es ist daher von größter Wichtigkeit gewesen, alle Hülfsmittel und Wege aufzuspüren, durch die man diesen Bestimmungen größere Zuverlässigkeit und Präcision verschaffen kann. Eine Uebersicht von den verschiedenen, diesem Zwecke angemessenen Verfahrungsarten ist folgende: 1) Man berechnet die Zahl der Wellen, welche in einer Minute oder einer Secunde an das Ohr anschlagen, aus der Theorie — nach den allgemeinen Gesetzen des Gleichgewichts und der Bewegung aller Körper, angewandt auf die das Hörorgan umgebenden Körper. 2) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter solchen Verhältnissen, wo sie sich unmittelbar zählen lassen, stellt die gemachten Beobachtungen tabellarisch zusammen, und sucht auf dem Wege der reinen Erfahrung eine Gesetzmäßigkeit in ihnen zu erkennen, die man auch auf alle andere Fälle, wo die unmittelbare Zählung nicht geschehen kann, anwendet. 3) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter solchen Verhältnissen, wo sie sich nicht unmittelbar zählen lassen, durch künstliche Vorrichtungen, nach Art der Uhren. 4) Man beobachtet den Unterschied der Wellenzahl zweier Wellenzüge für 1 Minute oder 1 Secunde, und das Verhältniß ihrer Dauer, und berechnet aus dem beobachteten Unterschiede und Verhältnisse die Wellenzahl in beiden Zügen für 1 Minute oder

1 Secunde. 5) Während die Wellen selbst schnell vorübergehen, können doch optische Erscheinungen von ihnen hervorgebracht werden, die einige Zeit lang dauern, und in Ruhe beobachtet und gemessen werden können: auch manche dieser optischen Erscheinungen lassen sich zur Bestimmung der Wellenzahl benutzen. Wir wollen diese verschiedenen Methoden, die Wellen zu zählen, welche in einer bestimmten Zeit an das Ohr anschlagen, im Einzelnen betrachten. 1) **Man berechnet die Zahl der Wellen, welche in einer Minute oder einer Secunde an das Ohr anschlagen, aus der Theorie — nach den allgemeinen Gesetzen des Gleichgewichts und der Bewegung aller Körper, angewandt auf die das Hörorgan umgebenden Körper.** a) **Das Monochord.** Ist das Hörorgan mit Luft umgeben, und befindet sich in der Luft, in einiger Entfernung vom Ohre, ein gleichförmiger, an seinen Enden befestigter Draht von bekannter Länge, von bekanntem Gewicht und von bekannter Spannung (diese durch ihr Verhältniß zum Gewicht des Drahts gemessen), so kann nach der Theorie aus der Geschwindigkeit, mit welcher dieser Draht seiner eigenen Schwere überlassen fallen würde, die Geschwindigkeit, mit welcher er durch seine Spannung schwingen muß, berechnet werden. (Siehe Art. Monochord.) Z. B. da man weiß, daß ein solcher Draht, durch seine eigene Schwere getrieben, ohne äußeres Hinderniß am Ende der ersten Secunde 375 Rheinländische oder Preußische Zoll Geschwindigkeit erreichen würde, so berechnet man daraus für einen Draht, der von einem befestigten Punkt zum andern gerechnet m mal kürzer als 375 Zoll ist, und dabei durch eine Kraft, die n mal größer, als sein eigenes Gewicht, gespannt ist, die Zahl seiner Hin- und Rückschwingungen zusammen genommen für 1 Secunde zu $\sqrt{m \cdot n}$. Ist der Draht 3 $^{3}/_{4}$ Preußische Zoll lang, und mit seinem 10000 fachen Gewichte gespannt, so ist m gleich 100, n gl. 10000, $\sqrt{m \cdot n}$ gleich 1000, oder der Draht soll der Theorie nach in einer Secunde 1000 einfache Schwingungen, d. i. jede Hinschwingung und Rückschwingung einzeln gerechnet, machen. Macht nun der Draht wirklich 1000 einfache Schwingungen in 1 Secunde, so gehen von ihm auch in dieser Zeit 1000 Wellen aus, und zwar abwechselnd Wellen, welche die Luft, wo sie hinkommen, verdichten (bei jeder Hinschwingung), und abwechselnd Wellen, welche die Luft, wo sie hinkommen, verdünnen (bei jeder Rückschwingung). Auf diesem Wege fand Ernst Gottfried Fischer, daß wenn ein Draht nach dieser Rechnung 437, oder 431, oder 428, oder 424 einfache Schwingungen mache, er den Ton a in Uebereinstimmung mit den Stimmgabeln respective vom Berliner Theater, von der Grand Opéra in Paris, vom Théâtre Feydeau, vom Théâtre italien gebe. Der Ton seines Drahts bildete die tiefere Octave a zum Tone $\bar{a}$ dieser Stimmgabeln. Die Richtigkeit der Rechnungsweise vorausgesetzt, überzeugte er sich, daß diese Bestimmungen nicht um 1 Schwingung auf die Secunde von der Wahrheit abweichen könne. Daß aber diese Rechnungsweise richtig ist, läßt sich einmal durch Versuche mit verschiedenartigen Drähten oder Saiten, die alle bei verschiedener Länge, bei verschiedenem Gewicht und bei verschiedener Spannung doch gleichen Ton geben, erweisen, wenn die Rechnung ebenfalls dieselbe Zahl von Schwingungen in 1 Secunde für sie alle finden läßt. Darüber angestellte Versuche haben bewiesen, daß diese Rechnungsweise der Wahrheit wenigstens sehr nahe komme, wenn nicht ganz entspreche. Außerdem läßt sich noch die Richtigkeit der Rechnungsweise durch Anwendung auf sehr lange, schwere

und schwach gespannte Drähte erweisen, wo die Schwingungen sichtbar und zählbar werden; z. B. wenn der Draht 375 Zoll lang, und mit seinem 100fachen Gewichte gespannt ist, so ist m gl. 1, n gl. 100; folglich $\sqrt{m . n}$ gl. 10, oder der Draht soll der Theorie nach in 1 Secunde 10 einfache Schwingungen machen, die man sehen und zählen kann. Bewährt sich die Rechnung in diesem besonderen Falle, so ist die größte Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß sie auch in den Fällen, wo man die Schwingungen nicht zu zählen vermag richtig seyn werde. Das Monochord bietet aber nicht das einzige Mittel dar, durch Rechnung die Zahl der Wellen, die in einer bestimmten Zeit an das Ohr anschlagen, zu bestimmen. Die Theorie bietet vielmehr fast so viele verschiedene Mittel dar, als es verschiedene Wege giebt, Schwingungen hervorzubringen. Man unterscheidet durch Spannung elastische, durch Druck elastische und durch innere Steifigkeit elastische Körper, die alle schwingen können, und die Theorie giebt an, wie man aus den gemessenen Grundkräften, wenn die Dimensionen und Befestigungsart dieser Körper bekannt sind, die Zahl ihrer Schwingungen in einer Secunde berechnen könne. — Alle diese Körper kann man dann so gestalten, daß sie gleiche Töne geben, und kann dann durch die Rechnung prüfen, ob sich bei ihnen allen auch eine gleiche Schwingungszahl ergiebt. — Auch kann man diese Körper so gestalten, daß sie so langsam schwingen, daß man ihre einzelnen Schwingungen sehen und zählen kann, und kann die Richtigkeit der Rechnungsweise an diesem besondern Falle unmittelbar erweisen. Auf diese Art kann man außer der eben betrachteten, transversalschwingenden, zum Monochord angewandten Saite b) longitudinelschwingende Saite, c) transversalschwingende Stäbe oder Federn, d) longitudinelschwingende in Pfeifen eingeschlossene Luft, und noch viele andere Körper benutzen, um die Zahl der Schwingungen für eine Secunde nach den von der Theorie für jeden Fall aufgestellten Gesetzen zu berechnen. Wir verweisen darüber auf die physikalischen Abhandlungen, welche davon handeln, die, zusammen betrachtet, an der Richtigkeit der nach theoretischen Gesetzen berechneten Resultate keinen Zweifel übrig lassen, obgleich viele der Hülfsmittel, welche die Theorie darbietet, noch nicht in dem Maaße, als es möglich ist, benutzt sind. Alle diese von der Theorie dargebotenen Hülfsmittel sind aber nicht einmal die einzigen, die wir haben, um die Wellen zu zählen, welche in gegebener Zeit an unser Ohr anschlagen. 2) Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter solchen Verhältnissen, wo sie sich unmittelbar zählen lassen, stellt die gemachten Beobachtungen tabellarisch zusammen, und sucht auf dem Wege der reinen Erfahrung eine Gesetzmäßigkeit in ihnen zu erkennen, die man auch auf alle andern Fälle, wo die unmittelbare Zählung nicht geschehen kann, anwendet. Diese Methode kann die Hülfsmittel, welche die Theorie darbietet, einigermaßen denjenigen Personen ersetzen, welche die letzten Gründe der Theorie nicht studiren, auch deren Ergebnisse auf Treu und Glauben nicht annehmen wollen, wenn gleich diese Methode bei weitem nicht die Sicherheit darbietet, wie die vorhergehende, da Erfahrungsregeln, außer dem Kreise angewendet, wo sie bestätigt worden sind, leicht trügen können, wenn ihre Richtigkeit nicht anderwärts schon durch die Theorie erwiesen ist. a) Chladni hat ein Tonometer angegeben, mit dem H. Scheibler neuerlich einige Versuche gemacht, und das Ergebniß mit dem auf einem andern Wege sehr genau erhaltenen verglichen hat. Er nahm eine schöne Tafeluhrfeder und theilte die Länge eines rheinländischen oder preußischen

Fußes in $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, so daß jeder Theil die Hälfte des vorhergehenden war. Die ganze Fußlänge, so frei wie möglich aufrecht stehend, in einen Schraubstock eingespannt, machte 102 doppelte, oder 204 einfache Schwingungen in der Minute, welches 3 $\frac{4}{10}$ für die Secunde giebt. Macht man eine Reihe von Beobachtungen, indem man die Länge des aus dem Schraubstock hervorstehenden Stücks nur wenig verlängert oder verkürzt, so kann man, wenn man diese Beobachtungen tabellarisch ordnet, leicht aus der bloßen Erfahrung das Gesetz erkennen, daß die Zahl der Schwingungen in gegebener Zeit sich umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalte. Wendet man dieses Gesetz an, um die Schwingungszahl in einer Sekunde für den Fall, wo die Länge jenes Stücks nur den 16ten Theil beträgt, zu erfahren, so muß man das Quadrat von 16 oder 256 mit 3 $\frac{4}{10}$ multipliciren, wornach sich die Zahl 870,4 ergiebt. Herr Scheibler hatte aber für eine Stimmgabel, die mit dieser schwingenden Feder im Einklang war, nach einer andern noch genauern Methode das nämliche Resultat gefunden. So genau werden aber die Resultate auf die beschriebene Weise nicht immer gefunden werden. Herr Scheibler selbst bemerkt, daß er auf diesem Wege Fehler von 20 Schwingungen auf 1 Secunde in der Beobachtung für möglich halte. b) Eine Zählung der Schwingungen auf ähnliche Weise läßt sich, statt mit einer Feder, auch durch eine lange seidene Schnur bewerkstelligen, die erst schwach gespannt wird, wo sie so langsam schwingt, daß ihre Schwingungen gezählt werden können, und wo man zuerst einzeln die Spannung und die Länge derselben etwas ändert und aus der Zusammenstellung der gemachten Beobachtungen leicht erkennen kann, daß die Zahl der Schwingungen in gegebener Zeit der Länge umgekehrt und der Quadratwurzel aus der Spannung direct proportionel ist: worauf man die Länge und Spannung zugleich, erstere sehr verkleinert, letztere sehr vergrößert, und unter diesen Verhältnissen die beiden gefundenen Gesetze zugleich in Anwendung bringt. 3) *Man zählt die Wellen oder Schwingungen unter solchen Verhältnissen, wo sie sich nicht unmittelbar zählen lassen, durch künstliche Vorrichtungen, nach Art der Uhren, mittelbar.* a) Die Sirene. Der geringste Zweifel, den wir an den Einfluß, den die Wellendauer in den an unser Ohr anschlagenden Wellenzügen auf die Schallerscheinungen habe, und über die Sicherheit ihrer Zählung auf den vorher beschriebenen Wegen, wird durch Anwendung des sinnreichen Instruments, dessen Erfindung wir Caignard de la Tour verdanken, gehoben, indem damit alle Grundlehren der Akustik über den Einfluß der Wellendauer auf die Schallerscheinungen direct bewiesen werden können, ohne Zuziehung irgend eines Theorems aus andern Theilen der Physik und ohne eine Combination mehrerer Versuchsreihen. Nach den Grundlehren der Akustik, wie wir sie aufgestellt haben, liegt der nächste äußere Grund der *Schallerscheinungen* in den Wellen, die an unser Ohr anschlagen, und der nächste physische Grund aller *Tonerscheinungen* in der gleichen Dauer des Anschlags aller einander folgenden Wellen. Für die Schall- und Tonerscheinungen selbst ist aber gleichgültig, *wie* diese Wellen hervorgebracht worden sind, da die Beschaffenheit der Schall- und Tonerscheinungen blos von der Beschaffenheit der Wellen in dem Augenblicke, wo sie ans Ohr anschlagen, abhängt. Es können nun solche an das Ohr anschlagende Wellenzüge in der Luft *am bequemsten* hervorgebracht werden mit Hülfe eines Körpers, der von selbst in Folge der ihm inwohnenden elastischen Kraft diese Hin- und Rückbewegung macht und in gleicher Zeit von selbst wiederholt — einen solchen Körper nennt

man einen selbst schwingenden Körper. Weniger bequem ist es, wenn man einen Körper durch eine mechanische Vorrichtung durch eine Art Mühlwerk in diese Bewegung setzt — einen solchen Körper nennt man einen stoßenden Körper. Für die Schall- und Tonerscheinungen ist aber das letztere Verfahren eben so wirksam, wie das erstere, wenn man auf beide Weise nur gleiche Bewegungen, und folglich in der Luft gleiche Wellenzüge hervorbringt. Caignard de la Tour faßte daher die Idee, statt eines schwingenden Körpers einen stoßenden anzuwenden, und die mechanische Vorrichtung oder die Art von Mühlwerk, die er zur Regulirung dieser Stöße gebrauchte, zugleich auch zur Zählung derselben zu benutzen, wie dies in den Uhren geschieht. Caignard de la Tour verdichtet die Luft in einer Windlade durch einen Blasebalg, bohrt in die Decke der Windlade ein Loch, durch welches die verdichtete Luft ausströmen kann, verschließt aber dieses Loch dadurch, daß er den Rand einer Kreisscheibe darauf legt. Da diese Scheibe mit einer Axe versehen ist, so kommen, wenn er die Scheibe um diese Axe drehet, alle Theile des Scheibenrands nach einander auf dem Loche zu liegen. Er versieht den Scheibenrand selbst mit einer Reihe gleichweit von einander abstehender Löcher, so daß, wenn die Scheibe gedreht wird, bei jeder Umdrehung alle ihre Löcher nach einander über dem Loche der Windlade zu liegen kommen. Befindet sich ein solches Loch der Scheibe gerade über dem Loche der Windlade, so bilden beide Löcher in diesem Augenblicke einen Canal, durch welchen die in der Windlade verdichtete Luft ausströmen und auf die äußere atmosphärische Luft stoßen kann, in der sie eine verdichtende Welle hervorbringt. Es werden daher, wenn die Scheibe einmal herumgedreht wird, so viele verdichtende Wellen hervorgebracht als die Scheibe Löcher hat. Hat also die Scheibe 100 Löcher und wird mit gleichmäßiger Geschwindigkeit 4 mal in 1 Secunde herumgedreht, so wird in dieser Zeit ein Wellenzug von 400 verdichtenden Wellen hervorgebracht. Man findet also die Zahl der Wellen, wenn man die Zahl der Löcher in der Scheibe und die Zahl der Umdrehungen der Scheibe bestimmt. Die Zahl der Umdrehungen wird aber, wie bei einer Uhr, von dem Zeiger eines in die Scheibe eingreifenden, 10mal langsamer sich drehenden Rads und von dem Zeiger eines zweiten, wieder in das vorige eingreifenden und noch 10mal langsamer sich drehenden Rads auf dem Zifferblatte angegeben. Damit dieses Instrument für den Zweck, für welchen es bestimmt ist, brauchbar werde, müssen alle diese Räder mit gleichmäßiger Geschwindigkeit gedreht werden können. In Beziehung auf die Art, wie dies durch den Stoß der ausströmenden Luft selbst geschieht, und in Beziehung auf die einzelnen Theile des Instruments sehe man das Nähere unter dem Art. Sirene. Folgendes sind die Ergebnisse der von Caignard de la Tour mit diesem Instrumente angestellten Versuche.

Benennung der Töne.	Zahl der Stöße in einer Sekunde.	Benennung der Töne.	Zahl der Stöße in einer Sekunde.
1gestrichenes a	427	2gestrichenes g	765
1gestrichenes h	477	2gestrichenes a	855
2gestrichenes c	511	2gestrichenes h	955
2gestrichenes d	567	3gestrichenes c	1023
2gestrichenes e	630	3gestrichenes d	1125
2gestrichenes f	675		

Wir lernen durch den ersten dieser Versuche die Wellendauer in demjenigen Wellenzuge, welcher durch sein Anschlagen an das Ohr den mit 1gestrichenen a bezeichneten Ton hervorbringt, kennen, d. i. die Zeit, welche zwischen dem Anschlagen zweier verdichtenden Wellen verfließt, nämlich

$\frac{1}{427}$ Sekunde, und sehen, daß diese Bestimmung mit der von Ernst Gottfried Fischer auf ganz anderem Wege gefundenen zusammentrifft. Letzterer hatte nämlich die Zeit, welche zwischen dem Anschlagen einer verdichtenden und einer verdünnenden Welle verfloß (die Dauer einer einfachen Schwingung der Saite), wenn der Ton einer Saite um eine Octave tiefer als der Ton eines 1gestrichenen a von vier Stimmgabeln war, zu $\frac{1}{437}$, $\frac{1}{431}$, $\frac{1}{428}$, $\frac{1}{424}$ Secunde gefunden. Eben so groß war nun auch die Zeit, welche zwischen dem Anschlagen der verdünnenden und der nächst folgenden verdichtenden Welle verfloß: folglich die Zeit, die zwischen dem Anschlagen von zwei verdichtenden Wellen verfloß, $\frac{1}{218{,}5}$, $\frac{1}{215{,}5}$, $\frac{1}{214}$, $\frac{1}{212}$ Sekunde. Da der von Fischer beobachtete Ton aber eine Octave tiefer als der von Caignard de la Tour beobachtete Ton eines 1gestrichenen a war, so sollte der von letzterem ermitttelte Zeitraum verdoppelt dem von Fischer gemessenen gleich seyn, welches, wie man sieht, auch wirklich der Fall ist. Zwischen der Tonerregung, die Fischer und die Caignard de la Tour anwandten, findet aber der Unterschied statt, daß bei der ersten zwischen je 2 verdichtenden Wellen eine verdünnende Welle eingeschaltet wurde, während bei der letztern blos verdichtende Wellen hervorgebracht wurden. Man sieht aus der Vergleichung, daß durch Einschaltung einer verdünnenden Welle zwischen je 2 verdichtenden Wellen die Tonhöhe nicht verändert wird — wie das auch der Natur der Sache nach vorauszusehen war. Man begreift nämlich, daß Verdichtung und Verdünnung Begriffe sind, die nur Bedeutung haben, wenn man sich auf eine normale Dichtigkeit der Luft bezieht, z. B. auf die Dichtigkeit der atmosphärischen Luft. Die Wirkung der an das Ohr anschlagenden Wellen beruht aber gar nicht darauf, daß die Luft am Ohre das einemal dichter, das andremal dünner als die atmosphärische Luft sey, sondern blos darauf, daß überhaupt ein Wechsel größerer und geringerer Dichtigkeit in der das Ohr begrenzenden Luftschicht hervorgebracht werde. Die Dichtigkeit der das Ohr begrenzenden Luftschicht kann daher immer größer, oder auch immer kleiner seyn, als die der atmosphärischen Luft; die Tonhöhe hängt blos davon ab, wie oft in einer Secunde die das Ohr begrenzende Luftschicht am dichtesten und am wenigsten dicht ist, und diese Zahl ist dieselbe, es mag zwischen je 2 verdichtenden Wellen eine verdünnende Welle eingeschaltet werden, oder nicht. Man sagt demgemäß „ein Stoß gelte zwei einfachen Schwingungen (einer Hin- und Rückschwingung zusammen genommen) gleich," ein Satz, der von Sauveur zuerst ausgesprochen worden ist. b) Hr. Felix Savart hat andere ähnliche Vorrichtungen erdacht, wie Caignard de la Tour. Er hat z. B. ein Rädchen an seiner Peripherie mit Stiften versehen, die, wenn das Rädchen gedreht wird, eine kleine Feder auslösen, die sogleich wieder zurückschnellt und an eine feste Vorlage anstößt. Man begreift leicht, daß man auf diesem Wege zu demselben Ziele geführt werde, wenn auch die so hervorgebrachten Stöße weniger schön sind, als die der Sirene. c) Caignard de la Tour und Felix Savart haben die Wellen erregenden Stöße gezählt, die sie durch eine mühlenartige Vorrichtung hervorbrachten. Man kann aber auch auf ähnliche Weise die Wellen zählen, welche von unsern gewöhnlichen musikalischen Instrumenten ausgehen: nur darf man den Aufwand nicht scheuen, um der dazu nöthigen Vorrichtung die dem Zwecke entsprechende Genauigkeit zu geben. Bauet man eine Zungenpfeife, deren schwingende Platte beträchtlich dicker und länger seyn mag, als bei den in unsern Orgeln gebräuchlichen, so kann diese schwingende Platte eine Unruhe nach Art der Taschenuhren hin und

herbewegen, welche sodann durch einen englischen Haken in ein gezahntes Rad eingreifen und dieses drehen kann. Ein Zeiger an diesem Rad, und an andern damit verbundenen Rädern, die sich langsamer drehen, geben auf dem Zifferblatte die Zahl der Schwingungen, welche die Platte gemacht hat, an. Auf solche Weise würden die Schallwellen bei mehreren der gebräuchlichen musikalischen Instrumente gezählt werden können. 4) Man beobachtet den Unterschied der Wellenzahl zweier Wellenzüge für eine Minute oder eine Secunde und das Verhältniß ihrer Dauer und berechnet aus dem beobachteten Unterschiede und Verhältnisse die Wellenzahl in beiden Zügen für eine Minute oder eine Secunde. Nach Versuchen, die neuerlich Hr. H. Scheibler angestellt hat, hat sich diese Methode, die Schallwellen zu zählen, von allen als die schärfste und practischeste ergeben. Sie beruht auf der Beobachtung der sogenannten Schwebungen. Wenn die nicht ganz übereinstimmenden Pendel zweier Uhren neben einander schwingen, so beobachtet man bald Zeiträume, wo die Pendelschläge beider Uhren zwischen einander fallen, bald Zeiträume, wo die Pendelschläge beider Uhren zusammenfallen und deswegen einen stärkern Eindruck auf das Ohr machen. Eben so müssen von Zeit zu Zeit die von zwei neben einander nicht ganz unisono tönenden Körper ausgehenden Schallwellen, wenn sie zum Ohr gelangen, bald zwischen einanderfallen, bald zusammenfallen. Nur findet der Unterschied statt, daß die Pendelschläge der Uhren alle von gleicher Beschaffenheit sind, und daher immer einen stärkern Eindruck auf das Ohr machen, wenn sie zusammenfallen. Die Schallwellen der beiden Wellenzüge sind dagegen gemeiniglich abwechselnd von entgegengesetzter Art, verdichtende und verdünnende, und es findet daher nur abwechselnd ein stärkerer Eindruck auf das Ohr statt, wenn nämlich gleichartige Wellen zusammenfallen (verdichtende mit verdichtenden, verdünnende mit verdünnenden); beim Zusammenfallen ungleichartiger Wellen (verdichtender mit verdünnenden) findet nicht allein kein stärkerer Eindruck auf das Ohr statt, sondern selbst der Eindruck, den sie einzeln gemacht haben würden, hebt sich in ihrer Verbindung auf und das Ohr nimmt gar nichts wahr und es tritt für das Ohr dadurch eine kurze Pause ein, die allemal zwischen je 2 verstärkten Eindrücken in die Mitte fällt. Daher muß das Ohr halb so viele Schwebungen hören, als es wahrnehmen würde, wenn kein Wechsel von verdichtenden und verdünnenden Wellen statt fände, sondern bei gleicher Zahl der Wellen alle Wellen verdichtende wären. Diese sogenannten Schwebungen leisten nun für das Ohr dasselbe, was der Vernier bei Längen- und Winkelmessungen für das Auge leistet. Durch den Vernier wird eine und dieselbe Linie zweimal in gleiche Theile zerfällt, so daß sie bei der zweiten Theilung eine Unterabtheilung mehr als bei der ersten Theilung erhält. Durch die Schwingungen zweier Körper, welche Schwebungen hervorbringen, wird ein und derselbe Zeitraum zweifach in gleiche Theile getheilt, so daß die eine Theilung eine Unterabtheilung mehr als die andere erhält. Wie man nun beim Vernier das Zusammenfallen zweier Striche beobachtet, so beobachte man die Schwebungen als das Zusammenfallen zweier Schallwellen von gleicher Art, und zwischen den Schwebungen die Pausen als das Zusammenfallen zweier Schallwellen von entgegengesetzter Art. Die Zahl der Schwebungen und Pausen zusammen genommen, in bestimmter Zeit, z. B. in 1 Minute, giebt daher an, wie viel Schallwellen von dem einen Wellenzuge mehr als von dem andern in dieser Zeit an das

Ohr anschlugen. Zählt man blos die Schwebungen, so muß man die gefundene Zahl verdoppeln, um den Unterschied in der Wellenzahl zu erfahren. Die Zählung dieser Schwebungen, welche z. B. in der Zeit von 1 Minute statt finden, läßt sich nun zur Zählung der Schallwellen, welche in dieser Zeit an das Ohr anschlagen, benutzen; denn erfährt man aus der Zahl der Schwebungen den Unterschied in der Wellenzahl, die von beiden Zügen in gleicher Zeit zum Ohre gelangen, so braucht man nur noch das Verhältniß der Wellendauer in beiden Wellenzügen zu ermitteln, um die absolute Zahl der Schallwellen, welche in bestimmter Zeit von jedem Wellenzuge zum Ohre gelangt, zu berechnen. Finden in 1 Minute m Schwebungen und m Pausen statt, so sagen wir, daß vom einem Wellenzuge in dieser Zeit 2m Schallwellen mehr als vom andern zum Ohre gelangt sind, oder daß der Unterschied der Wellenzahl in beiden Zügen für 1 Minute $= 2m$. Ist nun das Verhältniß der Wellendauer in beiden Wellenzügen $= n : 1$, so ist das Verhältniß der Wellenzahl, die von beiden Zügen in 1 Minute zum Ohre gelang, $= 1 : n$, denn die Wellenzahl für eine gegebene Zeit verhält sich umgekehrt wie ihre Dauer. Bezeichnen wir nun die gesuchten Zahlen der Schallwellen, die in 1 Minute von den beiden Wellenzügen zum Ohre gelangen, mit z, y, so haben wir

$$z - y = 2m$$
$$z : y = 1 : n$$

wornach

$$z = \frac{2m}{1-n}$$

$$y = \frac{2mn}{1-n}$$

Das Verhältniß der Wellendauer läßt sich aber auf verschiedene Weise ermitteln, und darin besteht die Verschiedenheit des von Sauveur, Sarty und Scheibler angewandten Verfahrens. — a) Sauveur's Zählung der Schallwellen. Sauveur's Verfahren beruht auf der Behauptung, daß die Wellendauer der von Labialpfeifen ausgehenden Schallwellen sich wie die Länge der Pfeifen verhalte. Dieser Satz wird aus der Bewegungslehre der Luft in Röhren entlehnt, wird aber dort blos als eine Approximation, nicht als ein exactes Naturgesetz, aufgestellt. Mit Zulassung dieses Gesetzes läßt sich daher die Wellenzahl nur näherungsweise bestimmen. Sauveur fand damit die Zahl der Schallwellen, welche von einer den Ton a gebenden Labialpfeife in 1 Secunde ausging, = 410. — b) Sarty's Zählung der Schallwellen. Sarty's Verfahren ist von dem von Sauveur angewandten nur darin verschieden, daß er Saiten den Pfeifen substituirte und auf das Gesetz bauete, daß die Wellendauer in den von sonst gleichen und gleich gespannten Saiten ausgehenden Wellenzügen sich wie die Länge der Saiten verhalte, welches ein exactes Naturgesetz ist. Die Zahl der Schallwellen, welche von einer den Ton a gebenden Saite in 1 Secunde ausging, fand er = 436. — c) Scheibler's Zählung der Schallwellen. Wenn gleich vorzüglich die letztere Bestimmung sehr genau ist, so hat doch in den von Sauveur und Sarty angestellten Versuchen die Methode etwas von ihrem Werthe dadurch verloren, daß ein Hülfssatz aus der Bewegungslehre schwingen der Körper zugezogen wurde, welches nicht nothwendig ist. Erlaubt man sich, einen solchen Satz zu Hülfe zu nehmen, so kann man auch deren mehrere hinzuziehen, und, wenn man das will, bedarf man, wie wir unter 1) gesehen haben, der Beobachtung der Schwebungen gar nicht, um die Schallwellen zu zählen. Die Methode, die Schallwellen mit

Hülfe der Schwebungen zu zählen, kann daher nur consequent durchgeführt werden, wenn man sich nicht auf die Beobachtung der Schwebungen blos zweier Töne beschränkt, sondern die Schwebungen je zweier Töne einer größern Tonreihe scharf bestimmt, bis man zu Tönen gelangt, deren Consonanz uns nach den Grundlehren der Akustik unmittelbar das Verhältniß der Wellendauer kennen lehrt, z. B. zu zwei Tönen, die eine Octave bilden, folglich die Wellendauer in den beiden Wellenzügen, die sie hervorbringen, = 1 : 2 ist. Dieses ist das von Hrn. Scheibler zur Zählung der Schallwellen angewandte Verfahren. Hr. Scheibler wählte 52 Stimmgabeln, die 52 verschiedene Töne gaben, die erste den Ton $\bar{a}$, die letzte den Ton a, zwischen welchen Grenzen die übrigen Töne so eingeschaltet waren, daß der 7te, 12te, 17te, 22ste, 27ste, 29ste, 35ste, 39ste, 43ste, 46ste, 49ste mit den 11 zwischen diesen Grenzen liegenden Tönen unserer chromatischen Scala im Einklange waren. Folgendes ist eine kurze Uebersicht seiner Versuche:

Nummer der Stimmgabeln.	Zahl der Schwebungen in 1 Secunde.	Nummer der Stimmgabeln.	Zahl der Schwebungen in 1 Secunde.
1. und 2.	4,00	27. und 28.	4,00
2. 3.	4,00	28. 29.	5,207
3. 4.	4,00	29. 30.	4,00
4. 5.	4,00	30. 31.	5,267
5. 6.	4,00	31. 32.	4,00
6. 7.	4,66	32. 33.	4,693
7. 8.	4,00	33. 34.	4,00
8. 9.	5,607	34. 35.	4,733
9. 10.	4,00	35. 36.	4,00
10. 11.	4,00	36. 37.	4,26
11. 12.	5,667	37. 38.	4,00
12. 13.	4,00	38. 39.	4,20
13. 14.	5,00	39. 40.	4,00
14. 15.	4,00	40. 41.	3,733
15. 16.	4,00	41. 42.	4,00
16. 17.	4,967	42. 43.	3,80
17. 18.	4,00	43. 44.	4,00
18. 19.	4,333	44. 45.	5,333
19. 20.	4,00	45. 46.	3,533
20. 21.	4,00	46. 47.	4,00
21. 22.	4,40	47. 48.	5,84
22. 23.	4,00	48. 49.	4,00
23. 24.	3,80	49. 50.	4,667
24. 25.	4,00	50. 51.	4,393
25. 26.	4,00	51. 52.	4,00
26. 27.	3,773		

Man sieht leicht, daß diese Versuchsreihe eben so folgenreich ist, wie die von Caignard de la Tour mit der Sirene angestellte. Durch Summirung der Schwebungen ergiebt sich, daß in 1 Secunde 220 Doppelschwingungen (Hin- und Rückschwingung zusammen für eine gerechnet) mehr erforderlich sind, um $\bar{a}$ hervorzubringen, als um a. Da aber bei einer reinen Octave die Zahlen der Schwingungen für gleiche Zeit sich wie 2 : 1 verhalten, und 440 : 220 die einzigen Zahlen sind, die sich wie 2 : 1 verhalten, und deren Unterschied zugleich = 220 ist, so folgt, daß die Stimmgabel, welche a gab, dem Ohre in 1 Secunde 220 Doppelwellen oder 440 einfache Wellen zu-

sendete. — d) Die von Scheibler begonnene Versuchsreihe ließe sich noch weiter zu immer tiefern Tönen fortsetzen — bis endlich die Schwingungen so langsam würden, daß sie unmittelbar zu zählen wären. Alsdann wäre diese Methode, die Schwingungen zu zählen, selbst von dem Satze unabhängig, daß in zwei Wellenzügen, die eine Octave hervorbringen, die Wellendauer in dem einen doppelt so groß als im anderen sey. — 5) Während die Wellen selbst schnell vorübergehen, können doch optische Erscheinungen hervorgebracht werden, die einige Zeit dauern und in Ruhe beobachtet werden könnnen: auch einige dieser optischen Erscheinungen lassen sich zur Bestimmung der Wellenzahl benutzen. Polirt man die kleine Endfläche eines schwingenden Stabes oder einer Stimmgabel, und bewegt sie vorwärts, während sie bald vorwärts, bald rückwärts schwingen, so wird sich die schwingende Bewegung mit der progressiven bald summiren, bald werden sie einander aufheben. Wo sie sich summiren, wird der Eindruck auf das Auge zu schnell vorübergehen, um bleibend zu seyn; wo sie sich dagegen aufheben, wird die Zinke einige Zeit fast still stehen, und dem Auge scharf begrenzt erscheinen, und dieser Eindruck wird nach der Eigenthümlichkeit unsres Auges einige Zeit nachher dauern, nachdem die Stimmgabel diese Stelle schon verlassen und an einem andern Orte zur Ruhe gekommen ist. So wird das Auge, indem sich dieser Vorgang auf einer größern Strecke mehrmals wiederholt, gleichzeitig mehrere Zinken zu erblicken glauben. Mißt man den Abstand zweier Orte, wo man die Zinke gleichzeitig zu erblicken glaubt, und dividirt denselben durch den Raum, den der Stab oder die Stimmgabel mit gleichmäßiger Geschwindigkeit in 1 Secunde durchlaufen hat, so giebt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelschwingung in Theilen der Secunde an. Bewegt man eine schwingende Feder, oder die Schneide eines Messers, dicht über eine Platte hinweg, so daß sie dieselbe bei jeder Hinschwingung berührt, so wird sie, wenn die Oberfläche der Platte weich ist, nach jeder Berührung einen Eindruck in der Platte zurücklassen. Mißt man den Abstand dieser Eindrücke von einander, und dividirt ihn mit dem Raume, den die schwingende Feder mit gleichmäßiger Geschwindigkeit in einer Secunde zurücklegt, so giebt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelschwingung in Theilen einer Secunde an.

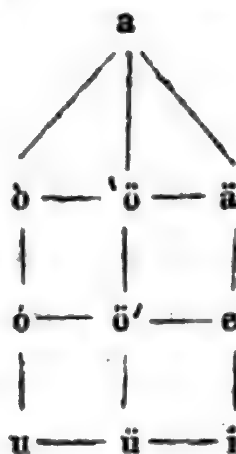
Aus dem allen sieht man, daß es nicht an Mitteln fehlt, die Grundgesetze der Akustik zu beweisen. Sie müssen aber recht vollständig bewiesen werden, weil auf ihnen alle übrigen akustischen Untersuchungen beruhen. Sind aber diese Grundlehren einmal außer Zweifel gesetzt, so ist es leicht, eine Menge akustischer Untersuchungen mit ihrer Hülfe auszuführen. Die Anwendungen, welche man von den Grundlehren der Akustik machen kann, beziehen sich 1) auf die Musik, 2) auf die Erforschung der Schwingungsgesetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen. 1. Anwendung der Grundlehren der Akustik auf die Musik. Die Musik, so wie dieselbe gegenwärtig ausgebildet ist, kann sich nicht aller möglichen Töne bedienen, sondern nur einer beschränkten Zahl von Tönen, die sie aus der unendlichen Reihe möglicher Töne auswählt. Eine solche Auswahl von Tönen bietet eine diatonische Tonreihe dar. Um sie darzustellen, wird eine Reihe Körper erfordert, die, wenn sie schwingen, in gleicher Zeit entweder 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48... oder 120, 135, 144, 160, 180, 192, 216, 240... Schwingungen machen. Diese Tonreihe ist aber für musikalische Zwecke zu beschränkt, und es wird für diese Zwecke nicht blos eine, sondern eine Verbindung mehrerer diatonischen Tonleitern erfordert, und von dieser Verbin-

dung diatonischer Tonleitern wird gewünscht, daß je zwei viele Töne gemeinschaftlich haben, um schon mit einer geringen Zahl von Tönen sie alle darzustellen. Durch die Grundlehren der Akustik wird die gewünschte Combination diatonischer Tonleitern zu finden, zu einer Aufgabe der reinen Mathematik. Diese mathematische Betrachtung ergiebt nun, daß es nicht möglich ist, mit einer geringen Zahl von Tönen viele diatonische Tonleitern darzustellen, wenn jene Tonleiter der von ihnen in den Grundlehren der Akustik aufgestellten Definition präcis entsprechen sollen. Neben den Tonleitern aber, welche der von ihnen in den Grundlehren der Akustik aufgestellten Definition präcis entsprechen, lassen sich andere stellen, die zwar der Definition nicht präcis entsprechen, in der That aber so wenig davon verschieden sind, daß unser Ohr den Unterschied gar nicht wahrnimmt. Diese sind dann der Definition nach zwar keine diatonische Tonleitern, gelten uns aber den diatonischen Tonleitern gleich, weil wir sie davon nicht zu unterscheiden vermögen. Gestattet man die Substitution solcher genäherten diatonischen Tonleitern, so kann man zwar mit einer beschränkten Zahl von Tönen viele diatonische Tonleitern darstellen; die Zahl der Töne aber, welche dann erfordert wird, ist viel zu groß. Z. B. bei 1484 Tönen in einer Octave, die lauter gleiche Tonstufen bildeten, würde der 1ste, 253ste, 478ste, 617te, 869ste, 1094ste 1346ste eine Reihe bilden, die von der wahren Dur-Tonleiter nicht zu unterscheiden wäre: eben so würde der 1ste, 253ste, 392ste, 617te, 869ste, 1008te, 1260ste eine Reihe bilden, die von der wahren Moll-Tonleiter nicht zu unterscheiden wäre. Eine so große Zahl von Tönen kann aber in unserer Musik nicht angewendet werden. So bleibt nichts übrig, als noch größere Abweichungen von der in der Grundlehre enthaltenen Definition der diatonischen Tonleitern zu gestatten, wo dann gefunden wird, daß 12 Töne in einer Octave hinreichen, einander wechselseitig dienen können, um für alle vollständige Dur- und Molltonleitern zu bilden, wenn diese 12 Töne von einer Octave zur andern 12 gleiche Tonstufen bilden. Der 1ste, 2te, 4te, 5te, 7te, 9te, 11te Ton bilden eine Reihe, die von der wahren Dur-Tonleiter — der 1ste, 2te, 3te, 5te, 7te, 8te, 10te bilden eine Reihe, die von der wahren Moll-Tonleiter wenig abweicht. — 2) Anwendung der Grundlehren der Akustik zur Erforschung der Schwingungsgesetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen. Um die Grundlehren der Akustik auf die Erforschung der Schwingungsgesetze derjenigen Körper, welche Töne hervorbringen, anzuwenden, müssen diese Körper in mehrere Classen getheilt und jede Classe einer besonderen Untersuchung unterworfen werden. I. Am vollständigsten hat Chladni in seiner Akustik diese Classification gegeben und alle früheren und seine eigenen Untersuchungen über jede Classe zusammengestellt. Die von ihm aufgestellte Classification aller selbst schwingenden Körper ist folgende: 1) durch Spannung elastische, a) als Linie anzusehen (Saiten), b) als Fläche anzusehen (gespannte Membranen); 2) durch Druck elastische (Luft in Blaseinstrumenten); 3) durch innere Steifigkeit elastische, a) als Linie anzusehen, α) gerade (Stäbe), β) krumme (Gabeln, Ringe und andere gekrümmte Stäbe), b) als Fläche anzusehen, α) gerade (Scheiben), β) krumme (Glocken, Gefäße 2c.). Zur Erforschung der Schwingungsgesetze aller dieser Körper bieten die Grundlehren der Akustik die besten Hülfsmittel in der Bestimmung der Schwingungsdauer aller dieser Körper in allen einzelnen Fällen durch die bloße Vergleichung ihrer Tonhöhe dar. Diese Untersuchungen über alle einzelnen Classen der tonfähigen Körper sind zu umfangreich, als daß es zweckmäßig wäre, hier

alle Ergebnisse dieser Untersuchungen zusammen zu stellen. Die Ergebnisse der über die einzelnen Classen angestellten Untersuchungen sehe man daher in den einzelnen Artikeln nach, die von den genannten Classen tonfähiger Körper handeln. II. Aber nicht blos die Schwingungsgesetze dieser sogenannten selbstschwingenden oder selbsttönenden Körper lassen sich mit den von den Grundlehren der Akustik dargebotenen Hülfsmitteln erforschen, sondern auch die Schwingungsgesetze aller übrigen Körper, von denen Schallwellen sich verbreiten. Schallwellen verbreiten sich aber von den selbstschwingenden oder selbsttönenden Körpern nicht blos unmittelbar, sondern auch mittelbar, indem sie andere Körper zum Mitschwingen und Resoniren nöthigen. Von allen mitschwingenden oder resonirenden Körpern verbreiten sich ebenfalls Schallwellen, die Töne hervorbringen, und man kann durch diese Töne auch die Schwingungsgesetze resonirender Körper erforschen. (S. den Art. Resonanz.) III. Endlich nicht blos die Schwingungsgesetze derjenigen Körper, von denen die Schallwellen ausgehen, sondern auch diejenigen Körper, von denen die Schallwellen fortgepflanzt werden, lassen sich mit Hülfe der Grundlehren der Akustik erforschen. Siehe die Artikel: Fortpflanzung, Zurückwerfung und Brechung der Schallwellen.

Alle diese Grundlehren und deren Anwendungen zusammen genommen erschöpfen aber noch keineswegs das ganze Gebiet der Akustik, sondern bilden nur denjenigen Theil derselben, der am ersten und vollständigsten bearbeitet worden ist. Alles, was man bisher in der Akustik gethan hat, bezieht sich vorzugsweise auf die Höhe der Töne, und beschränkt sich darauf, den physischen Grund von der Höhe der Töne in der Periodicität der Schallwellen, welche an das Ohr anschlagen, nachzuweisen und diese erwiesene Wahrheit recht vielseitig zu benutzen. So wie es gelungen ist, den physischen Grund von der Höhe der Töne so vollständig in der Periodicität der an das Ohr anschlagenden Schallwellen nachzuweisen, so läßt es sich auch denken, daß es in der Folge noch gelingen werde, den physischen Grund der Articulation der Laute und den physischen Grund von der Verschiedenheit des Klangs (Klangfarbe, timbre) bei gleicher Tonhöhe theils in einer gesetzlichen Abweichung der an das Ohr anschlagenden Schallwellen von der vollkommenen Periodicität, theils in den sonstigen Eigenthümlichkeiten, wodurch sich verschieden erregte Wellenzüge unterscheiden können, eben so vollständig und sicher nachzuweisen. Bis jetzt sind hierüber nur schwache Versuche gemacht worden, die blos als noch wenig begründete Muthmaßungen angesehen werden dürfen. Robert Willis hat neuerlich eine solche Muthmaßung über den physischen Grund der Vocale aufgestellt und durch einige Versuche, Vocallaute mit Orgelpfeifen hervorzubringen, zu unterstützen gesucht. Er sucht den physischen Grund der Vocallaute in kleinen Abstufungen, die an jeder Schallwelle in größerer oder geringerer Zahl vorhanden seyen. Die Schallwelle nehme nämlich nicht von ihrem Beginne bis zu ihrer Mitte stetig zu, und von da bis zu ihrem Ende stetig ab, sondern in der ersten Hälfte nehme sie bald schneller bald langsamer zu, in der zweiten Hälfte bald schneller, bald langsamer ab, und diese kleinen Fluctionen, die wahrscheinlich von einer höhern Schwingungsgattung herrührten, seyen die Ursache der verschiedenen Vocallaute. Eine Bestätigung dieser Vermuthung hat er darin gesucht, daß er weitere Röhrenstücke an Orgelpfeifen, insbesondere Zungenpfeifen angesetzt hat. Die Luft in dieser angesetzten Röhre schwinge mit; diese Schwingungen, glaubt Willis, seyen aber ihrer Zahl nach von denen der Pfeife selbst unabhängig, und könnten

aus den Dimensionen des angesetzten Röhrenstücks unmittelbar bestimmt werden, die Schallwellen, welche von dieser secundären Schwingung hervorgebracht würden, verbänden sich nun mit den von der Pfeife selbst ausgehenden Schallwellen, und bildeten die zur Hervorbringung der Vocallaute erforderlichen Abstufungen in den Schallwellen. Indem Willis sonach die Entstehung der Vocallaute aus einer Mitwirkung einer höhern Schwingungsart, d. i. aus einem schwachen Mithören eines höhern Tones herleitet, hat er durch seine Versuche die Höhe dieser Töne für die verschiedenen Vocallaute auszumitteln gesucht und glaubt seinen Erfahrungen gemäß die Entstehung des Vocallautes aus einem Mithören des hohen Tones z. B. I mit dem 5gestrichenen g, E mit 5gestrichenem c oder 4gestrichenem d, A mit 3gestrichenem f oder 2gestrichenem des, À mit 2gestrichenem g oder 2gestrichenem es, O mit 2gestrichenem c, ableiten zu dürfen. Die doppelten Bestimmungen für manche Vocale beziehen sich auf deren verschiedene Pronunciation. Auf einem weniger directen Wege als Robert Willis haben frühere Akustiker der Erklärung der Sprachlaute auf den Grund zu kommen gesucht — durch Beobachtung unserer Sprachwerkzeuge bei Hervorbringung dieser Laute. Man hat die Structur der Sprachwerkzeuge so wie auch ihre Bewegungen beim Sprechen genau zu erforschen gesucht. Siehe die Art. Stimmorgan und Sprachorgan. Die so gemachten Beobachtungen hat Kempelen sodann zunächst zur künstlichen Hervorbringung der Sprachlaute in seiner Sprachmaschine benutzt (Siehe den Art. Sprachmaschine), und Chladni hat darnach eine naturgemäße Unterscheidung und Eintheilung aller Vocallaute aufzustellen versucht. „Es sind," sagt Chladni, „10 Vocale möglich, deren Hervorbringung auf verhältnißmäßigen Verengerungen der äußeren oder der inneren Theile des Mundes beruht. Sie lassen sich am besten in folgendem Schema darstellen:



Bei dem Vocale a bleiben die äußeren sowohl, als die inneren Theile des Mundes ganz offen. Von diesem a an giebt es drei Reihen von Vocalen: 1) Wo das Innere des Mundes offen bleibt, und das Aeußere sich verengert a ȯ, ein Mittellaut zwischen a und o, findet sich in mehrern englischen Worten; ingleichen auch im Dänischen, wo er durch aa, und im Schwedischen, wo er durch å ausgedrückt wird. ó u. 2) Wo das äußere des Mundes offen bleibt, und das Innere (der Zungencanal) sich verengert. a ä e i. 3) Wo sowohl das Aeußere als das Innere sich verengert: a ö' ein Mittellaut zwischen ȯ und ä wie im französischen bonheur, cœur etc. ö' ü. Sind diese Beobachtungen auch richtig, so erschöpfen sie doch bei weitem noch nicht den Gegenstand, sonst müßte es möglich seyn, durch künstliche Vorrichtung nach Regeln, die auf diese Beobachtungen gegründet sind, die Vocallaute genau hervorzubringen, welches nicht der Fall ist. Die künstliche Hervorbringung der Vocallaute ist bisher noch wenig geglückt, und noch weniger die künstliche Hervorbringung aller übrigen Sprachlaute.

Diese Versuche, den physischen Grund der Sprachlaute aufzufinden, machen den Anfang eines neuen Lehrgebäudes, das zur Vervollständigung der Akustik noch aufgeführt werden muß. Ein sicheres Fundament für diese neuen Untersuchungen läßt sich in der Erfahrung nur gewinnen, wenn man in der Kenntniß der Schwingungsgesetze der Körper so weit gelangt, daß man die Schallwellen jeder Art nach Belieben hervorbringen kann; denn die Schallwellen enthalten gewiß den physischen Grund aller Schallerscheinungen in sich. Ferner sind aber dazu die Construction und Schwingungsgesetze unserer Hörwerkzeuge zu erforschen. Denn die Schallwellen bringen die Schallerscheinungen nicht unmittelbar hervor, sondern mittelbar durch die Bewegungen, in welche sie die Hörwerkzeuge versetzen. Diese Bewegungen der Hörwerkzeuge selbst, von denen die Schallerscheinungen am unmittelbarsten abhängen, werden durch zweierlei bestimmt: 1) durch die Beschaffenheit der anschlagenden Schallwellen; 2) durch die eigene Structur und Elasticität der Hörwerkzeuge. Aus dieser doppelten Abhängigkeit der Schallerscheinungen, 1) von der Beschaffenheit der Schallwellen, 2) von der eigenen Structur und Elasticität der Hörwerkzeuge läßt sich zwar folgern, daß, wenn die Hörwerkzeuge unverändert bleiben, keine Verschiedenheit in der Schallerscheinung ohne Abänderung der Schallwellen eintreten könne, und also, daß von jeder Schallverschiedenheit ein Grund schon in der Beschaffenheit der Schallwellen müsse nachgewiesen werden können. Es läßt sich aber zugleich begreifen, wie die geringste, uns unwahrnehmbare Abänderung der Schallwellen eine große Verschiedenheit der Schallerscheinungen mittelbar zur Folge haben könne, indem eine kleine Verschiedenheit der Schallwellen sehr verschiedene Bewegungen der Hörwerkzeuge veranlassen kann. Man hat mit größter Sorgfalt die Structur der Hörwerkzeuge zu erforschen gesucht, worüber man den Art. Hörorgan nachsehe. Der Erforschung der elastischen Kraft, so wie der Schwingungsgesetze der Hörwerkzeuge hat aber ihre Kleinheit und die Unmöglichkeit am lebenden Menschen sie zu beobachten bisher unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt.

Kennt man die Relationen, welche zwischen der Beschaffenheit der Schallwellen und der Beschaffenheit der von ihnen hervorgebrachten Schallerscheinungen statt finden, — kennt man ferner die Gesetze, nach denen die Schallwellen selbst durch Schwingungen entstehen und fortgepflanzt werden, — kennt man endlich die Schwingungsgesetze aller Körper: so muß es möglich seyn, auch Gesetze zu geben für die Structur aller zur Hervorbringung von Tönen bestimmter Instrumente, nach welchen diese Instrumente bei größter Einfachheit die vollste Wirkung haben. Diese Gesetze zu entwickeln ist die Aufgabe der II. praktischen Akustik und der Lehre von dem Instrumentenbau. Sie zerfällt nach der Verschiedenheit der elastischen Körper, die zur Hervorbringung der Töne gebraucht werden, in die Lehre vom Bau der Saiteninstrumente (in denen die tönenden Körper durch Spannung elastisch sind), der Blasinstrumente und Orgeln (in denen die tönenden Körper durch Druck elastisch sind), und der Claviercylinder und der damit verwandten Instrumente (in denen die tönenden Körper durch innere Steifigkeit elastisch sind). Die Lehre vom Bau der Saiteninstrumente ist am wenigsten ausgebildet, weil ihre Wirkung vorzugsweise auf Resonanz beruht, für die sich bis jetzt wenige präcise Gesetze haben ermitteln lassen, wegen der Complication der Bewegungen, die dabei statt finden. Die Lehre vom Bau

der Blaseinstrumente, insbesondere der Orgeln (siehe die Art. Blaseinstrumente und Orgelbau) ist am meisten bearbeitet worden, und die Gesetze der Theorie haben sich bei diesem praktischen Gebrauche bewährt. Dieser Gebrauch ist aber bis jetzt doch immer noch sehr beschränkt, weil die meisten Schwingungsgesetze der Luft in Blaseinstrumenten und Orgelpfeifen nur durch Approximation und nicht genau uns bekannt sind. Wo daher die Theorie bis jetzt nicht ausreichte, mußte das Genauere immer unmittelbar durch die Erfahrung ermittelt werden. Die Lehre vom Bau der Clavicylinder und der damit verwandten Instrumente (siehe den Art. Clavicylinder) ist von Chladni, dem Erfinder dieser Instrumente, der ihnen auch diesen Namen gegeben hat, begründet worden, und dieser Theil des Instrumentenbaues steht gegenwärtig als der wissenschaftlich ausgebildetste da, ungeachtet zu Chladni's im Jahre 1821 darüber publicirten Arbeiten seitdem nichts Wesentliches hinzugefügt worden ist. Auch vor Chladni sind zwar einige Versuche gemacht worden, Instrumente mit Hülfe der durch innere Steifigkeit elastischen Körper darzustellen, z. B. mit Stimmgabeln, oder mit Stäben (bei der Eisenvioline), oder mit Glasglocken (bei der Harmonica); Chladni ist aber der erste gewesen, der durch Vereinigung mehrerer genialen Ideen und durch consequente Durchführung mehrerer großen Versuchsreihen diese Instrumente zur Vollendung zu bringen, d. i. ihnen alle Vorzüge, deren sie ihrer Natur nach fähig sind, zu ertheilen, gesucht hat. Viele Instrumente, die in neuerer Zeit Beifall gefunden haben, insbesondere das Terpodion, gehören zu den Clavicylindern. Außer den Clavicylindern sind noch viele andere Gattungen von Instrumenten, in denen durch innere Steifigkeit elastische Körper tönen, darzustellen möglich; doch kommt es bei der wissenschaftlichen Entwickelung der Lehre vom Instrumentenbau auf die einfachsten und vollkommensten an, als welche allein die Clavicylinder zu rechnen sind, hinter welchen selbst die Harmonica in sehr wesentlichen Puncten weit zurücksteht. Was die allgemeine Lehre des Instrumentenbaues betrifft, verweisen wir auf den Art. Instrumentenbau; und was die besondern Lehren betrifft, so verweisen wir auf die einzelnen von diesen Instrumenten handelnden Artikel, und geben zur Verbindung dieser Artikel und um auf sie hinzuweisen, schließlich diejenige Uebersicht der musikalischen Instrumente, welche Chladni seinen Beiträgen zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau vorausgeschickt hat. Alle musikalische Instrumente sind entweder 1) Singinstrumente, wo die Töne durch irgend eine Art von Streichen oder Reiben hervorgebracht werden, und, so lange man will, fortdauern, meistens eben so, wie bei der menschlichen Stimme, mit willkührlich zunehmender oder abnehmender Stärke, oder 2) Klinginstrumente, wo die Töne durch Schlagen, oder Reißen, oder überhaupt durch irgend eine Art von Stoß hervorgebracht werden, und hernach verhallen, so daß keine beliebige Fortdauer und kein Anschwellen oder Gleichbleiben der Stärke stattfindet. Die ersteren zeichnen sich dadurch aus, daß man gebundene und melodische Sätze darauf besser, als auf andern Instrumenten vortragen kann; die letzteren aber meistens durch eine sehr schnelle Ansprache, und durch Genauigkeit des Rhythmus, indem ein angeschlagener Ton allemal in dem ersten Momente am stärksten ist, aber bei einem durch Reibung hervorgebrachten Tone doch allemal ein kleiner Zeitraum vergehen muß, ehe die stärkste Wirkung erfolgt, welcher Zeitraum indessen bei einer guten Einrichtung und Behandlung des Instruments so klein ist, daß er als ganz unmerklich und als kaum vorhanden angesehen werden kann.

Beide vorher erwähnten Hauptclassen von Instrumenten, die man auch durch die Benennungen: melodische und rhythmische Instrumente unterscheiden könnte, lassen sich am besten nach der Beschaffenheit der dazu anzuwendenden klingenden Körper ordnen. I. Singinstrumente, oder melodische Instrumente. A. Mit Saiten. a) Instrumente, worauf eine Stimme vorgetragen wird (oder nur als Ausnahme mehr als eine), welche also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt sind. Hierher gehören Geigeninstrumente aller Art. b) Instrumente, worauf sich mehrere Stimmen zugleich vortragen lassen, welche also mehr, als die vorher erwähnten, zum Alleinspiele geeignet sind. ba) Das Instrument wird mit Tasten gespielt. baa) Das Streichen geschieht in die Quere, vermittelst eines oder mehrerer Räder, die auf der äußern Oberfläche mit einer streichenden Substanz überzogen sind, oder vermittelst eines um zwei Räder gehenden Bandes u. s. w., wie bei Bogen-Clavieren oder Bogenflügeln von verschiedener Art (wovon die Leier, vielle, eine der unvollkommensten ist), oder durch Violinbögen oder Stränge von Pferdehaaren, die in einem beweglichen Rahmen befestigt zwischen den Saiten durchgehen, wie bei der Xänorphica von Röllig und Matthias Müller, oder dem Orchestrino von Thomas Kunzen, und einem ähnlichen Instrumente von Herrn von Meyer, welches alles nicht wesentlich verschieden ist. bab) Das Streichen geschieht in der Ebene der Axe, so daß ein an der Saite in die Quere angebrachter beweglicher Ansatz durch eine Streichwalze gestrichen wird: Harmonichord. bac) Die Saiten werden durch einen Luftstrom in zitternde Bewegung gesetzt (und zwar willkührlich, so wie es bei der Aeolsharfe blos ein Spiel des Windes ist), Anemochord, nicht zur Nachahmung zu empfehlen. bb) Ein an den Saiten in die Quere angebrachter, etwas beweglicher Ansatz wird mit den Fingern der Länge nach gestrichen: Triphon. Ist ohngefähr dasselbe ohne Tastatur, was das Harmonichord mit einer Tastatur ist, und verhält sich zu diesem eben so, wie das Euphon zu dem Clavicylinder. B. Mit Luft, die in einer Röhre eingeschlossen ist. a) Zum Vortrage einer Stimme, und also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt: Blasinstrumente aller Art. b) Vielstimmig, und also mehr zum Alleinspielen geeignet: Orgel, und alles, was dieser ähnlich ist. Bei aller sonstigen Vollkommenheit fehlt dieser das Anschwellen und Abnehmen der Töne, welches nur bei einem und andern Register durch Auf- und Zuthun einer Klappe, oder sonst auf eine künstliche Art sich bewirken läßt. C. Mit Stäben oder schmalen Streifen, die gerade oder auf irgend eine Art gekrümmt seyn können. a) Das Instrument wird mit Tasten gespielt. aa) Das Streichen geschieht hin- oder herwärts (in der Ebene der Axe), vermittelst einer sich umdrehenden Streichwalze: Clavicylinder, wovon viele Bauarten möglich sind. ab) Das Streichen geschieht in die Quere (seitwärts), auf eine dem Bogenclaviere etwas ähnliche Art, wie wir denn ein dergleichen Instrument gesehen haben, bei welchem Gabeln, und eines, bei welchem gerade Stäbe auf diese Art gestrichen wurden. Ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen. ac) Dünne Stahlstreifen werden durch einen Luftstrom in zitternde Bewegung gesetzt, fast wie im Einzelnen bei der Maultrommel oder sogenannten Mundharmonika: Aeoline oder Aeolodicon. Ist gut ausgedacht und ausgeführt *). b) Ein an dem Stabe befestigter Ansatz (oder

*) Zu dieser Classe von Instrumenten gehört die Physharmonica, welche neuerlich sehr verbreitet und beliebt geworden ist. — Die Luft spielt aber bei diesen Instrumenten eine

Streichstab) wird **mit den Fingern** gestrichen: **Euphon**, ist ungefähr dasselbe ohne Tastatur, was manche Art des Clavicylinders mit derselben ist. c) Die Stäbe werden mit **einem** oder mehreren Violinbogen gestrichen: die sogenannte **Eisenvioline**, hat bei einem angenehmen Klange doch auch beträchtliche Unvollkommenheiten; scheint übrigens noch mancher Abänderung fähig zu seyn. d) Stählerne Streifen oder Federn werden durch den Hauch in Bewegung gesetzt: bei dem mit einem gemeinen Namen **Brummeisen** oder **Maultrommel**, und mit einem mehr veredelten **Mundharmonika** genannten Instrumente, welches von Koch zuerst besser als gewöhnlich gespielt, und von Herrn H. **Scheibler** in **Crefeld** sehr verbessert und **Aura** genannt worden ist. D. Mit **Glocken**. a) Die an einer gemeinschaftlichen Spindel befestigten Glocken drehen sich um die Axe, und werden in die Runde gestrichen: **Harmonika**. Besser mit den Fingern, als mit Tasten zu spielen. Ehe Franklin der Harmonika die gegenwärtige Einrichtung gab, hatte Pockeridge die Glocken neben einander gestellt. b) Glocken oder Gefäße werden neben einander befestigt und mit zwei Violinbogen gestrichen; vom Abbate Mazzocchi in Italien, und hernach vom Professor Bürja in Berlin ausgeführt. Mehr ein Spielwerk als etwas brauchbares. Es würden auch auf mehrere Arten gerade Flächen oder Scheiben durch irgend eine Art des Streichens können zum Klingen gebracht, und ebenfalls zu einem musikalischen Instrumente benutzt werden; es würde aber nicht zu empfehlen seyn, weil man das dadurch zu erreichende durch andere Mittel besser und bequemer haben kann. II. **Klinginstrumente, oder rhythmische Instrumente.** A. Mit **Saiten**. a) **Vermittelst einer Tastatur** gespielt. aa) Durch Hämmer angeschlagen. **Pianoforte**, von Christian Gottlieb Schröter, Organisten in Nordhausen, 1717, als er noch Kreuzschüler in Dresden war, erfunden, und hernach durch andere sehr vervollkommt. Die **Guitarre** mit Tasten gehört auch hierher. ab) Durch Federn gerissen: **Flügel** oder **Spinet**. Mit Recht nicht mehr gewöhnlich, weil man keine Stärke und Schwäche in der Gewalt hat. ac) Durch Tangenten, die an den Tasten angebracht sind, an dem einen Ende angeschlagen und gehalten: **Clavier** oder **Clavichord**. Ist wegen seines schwächeren Klangs wohl nicht ganz mit Recht durch das Pianoforte gar zu sehr verdrängt worden. b) **Mit den Fingern** gespielt: **Harfe**, sowohl die gewöhnliche, in neuerer Zeit sehr vervollkommte, mit Darmsaiten, als die liegende, einem tafelförmigen Pianoforte etwas ähnliche, mit Metallsaiten: **Guitarre**, **Mandoline**, **Laute** 2c. B. **Mit Stäben** oder **schmalen Streifen** von Glas, Metall, Holz u. s. w., die gerade oder gekrümmt seyn können. a) **Durch Klöppel** angeschlagen: die **Strohfiedel**, und was dieser ähnlich ist; das **Sistrum** der Aegypter, die **Triangel** bei der türkischen Musik 2c. b) **Vermittelst einer Tastatur durch Hämmer**

---

wichtigere Rolle, wie eine genauere Prüfung ergeben hat, als Chladni hier andeutet. Chladni glaubte damals noch, die Luft diene bei diesen Instrumenten blos als Streichmittel, um die dünnen Stahlstreifen in zitternde Bewegung zu setzen; dagegen hat eine nähere Prüfung ergeben, daß diese schwingenden dünnen Stahlstreifen, welche in Rahmen, die die Oeffnungen der Windlade verschließen, gefaßt sind, blos als eine der Sirene ähnliche Vorrichtung dienen, die in der Windlade verdichtete Luft bald herauszulassen, bald einzuschließen, d. i. die Luft in eine stoßende Bewegung zu versetzen. Diese stoßende Bewegung der Luft ist aber dann die, welche diejenigen Schallwellen hervorbringt, welche, indem sie an das Ohr anschlagen, die Schallempfindung hervorbringen. Da folglich die Luft der tönende Körper ist, gehören diese Instrumente zu der unter B. aufgeführten Classe von Instrumenten, und stehen den Zungenpfeifen der Orgeln am nächsten.

angeschlagen: Clavecin à cordes de verre (im Englischen Glaschord) von Beyer in Paris. c) Vermittelst einer Tastatur durch eine Art von Feder gezupft: ein vom Uhrmacher Schuster in Wien ausgeführtes Instrument dieser Art. d) Mit den Fingern gezupft: ein aus dünnen Stahlstreifen, die an ihren beiden Schwingungsknoten schwach befestigt sind, bestehendes kleines Instrument, in Brasilien gebräuchlich. Möchte wohl einiger Vervollkommnung fähig seyn. C. Mit gespannten Membranen: Pauken, Trommeln, und was diesen ähnlich ist. D. Mit geraden oder krummen für sich elastischen Flächen. a) Glockenspiele mit Klöppeln oder Hämmern angeschlagen, ohne oder mit einer Tastatur. In Holland am meisten gewöhnlich. Das Gongonz oder Tamtam der Chinesen, die Becken bei der türkischen Musik ꝛc. b) Mit Scheiben, die durch Klöppel angeschlagen werden: das King der Chinesen. Weber.

Ala, Gio. Battista, wurde geboren zu Monza im Jahr 1580, später als Organist an der Servitenkirche zu Mailand angestellt, und starb leider schon 1612 im 32sten Jahre seines Lebens; demungeachtet aber hatte er sich bereits das größte Ansehen und die allgemeinste Achtung sowohl als praktischer Spieler als auch als Componist erworben. In der kurzen Zeit seines Lebens, in welcher er eigentlich selbst wirken konnte, schuf er mit unermüdlichem Fleiße 7 größere Werke; darunter 2 Opern (nach damaliger Art und Beschaffenheit nämlich): Armida abbandonnata, und Amante occulto, welche beide im J. 1625 zu Mailand in fol. erschienen; ferner 4 Bücher Concerti ecclesiastici, a 1, 2, 3 et 4 voci, Mail. 1616 — 28 in fol., und Caznonette e Madrigali a 2 v. lib. I., Mail. 1617 fol.; die sämmtlich fast bis auf unsere Zeiten erhalten und in mehreren Bibliotheken Italiens als wahre musikalische Kunstschätze aufbewahrt worden sind. — g.

A la mesure (a la mesühr), dasselbe was a battuta, oder a tempo, s. diese.

A la mi re — hieß in der Solmisation des Guido der Ton oder die Note a, sowohl in der kleinen, als auch in der eingestrichenen Octav, je nachdem nämlich in der von ihm erfundenen sogenannten Mutation der Sylben ut re mi fa sol la, womit man die Töne bei den Singübungen ohne Text statt der Buchstaben a b c d e f g bezeichnete, eine von denselben auf den Ton a fiel; das konnte bald la, bald mi und bald re seyn. War der Grundton des Hexachords, in welchem der Gesang modulirte oder sich fortbewegte, der Ton c, so fiel auf a die Sylbe la: c . d . e . f . g . a gleich ut . re . mi . fa . sol . la; modulirte der Gesang hingegen in dem Hexachorde des un- oder eingestrichenen g, das heißt, war g der Grundton des Hexachords, so fiel auf den Ton a die Sylbe re: g . a . h . c . d . e gleich ut . re . mi . fa . sol . la; und bewegte sich der Gesang in dem sogenannten cantu molli, in welchem b die herrschende Saite und also f der Grundton des Hexachords war, alsdann bildete a den dritten Ton in der Leiter, und es mußte mit ihm die Sylbe mi gesungen werden: f . g . a . b . c . d gleich ut . re . mi . fa . sol . la. Deshalb hieß a bald a la mi re, bald a mi la und auch la. Das große A nannte man nur a re, weil es in keinem anderen Hexachorde vorkommen konnte, als in demjenigen, in welchem das große G der Grundton war. In der neueren, auch wohl modern genannten, Solmisation fällt die verschiedene Benennung des Tons a mit diesen Sylben hinweg, weil man durch die Vermehrung derselben mit der Sylbe si die Guidonische

Mutation vermeidet, und eben so viel Sylben als Töne in der Tonreihe hat, also a jedesmal mit der Sylbe la bezeichnet werden muß: c . d . e . f . g . a . h gleich ut . re . mi . fa . sol . la . si. So lauten dann auch die Tonnamen der Franzosen. T.

Alamoth, Hebräisches Wort, welches auf die verschiedenste Weise erklärt wird. Nach 1 Chron. 15, 20 und 21 waren die zum damaligen jüdischen Tempeldienst nöthigen Musiker in zwei Ordnungen getheilt, von denen, wie es dort heißt, die eine spielte mit Lauten oder Nabeln auf Alamoth, die andere mit Harfen auf Scheminith (s. dies. Art.). Dies hat nun einige Erklärer des alten Testaments zu der Muthmaßung kommen lassen, Al. sey eine besondere Art von Instrumenten, so wie auch Schem.; allein schon die Vorsylbe Al deutet darauf hin, daß darunter nur irgend eine Vorschrift oder Regel verstanden wurde, nach welcher der Gesang des Liedes oder das denselben begleitende Spiel eingerichtet seyn mußte. Wörtlich heißt Alamoth — Jungfrauen (vergleiche Es. 7, 14. — Cant. 1, 3. — Psalm 68, 26.), als musikal. Ausdruck also — Jungfrauenstimme, und diese kann denn natürlich keine andere seyn, als die obere oder Melodienstimme, der Sopran; jene Stelle, 1. Chron., wäre demnach wohl so zu verstehen, daß auf den Lauten oder Nabeln die Oberstimme oder die Melodie des Gesanges vorgetragen wurde, und auf den Harfen die Schem. — Als Ueberschrift des 46. Psalmes haben Andere es auch für die Bezeichnung einer bestimmten vorhandenen Melodie, einer Weise halten wollen, in und nach welcher das so überschriebene Lied gesungen wurde, doch ist diese Annahme viel zu unbestimmt, und in der Gegenüberstellung von Schem., in welcher man das Alam. stets vorfindet, offenbar gezwungen und gesucht. Ein Psalm oder Lied auf Alamoth zu singen, möchte lieber heißen: ein Psalm, der von der ganzen Versammlung rein melodisch, ohne begleitende Unterstimmen oder harmonisches Accompagnement gesungen wurde; oder auch: den nur Jungfrauen= oder Kinderstimmen in seiner Weise rein melodisch vortrugen. Die Melodien selbst sind nirgends näher bestimmt. Ueberhaupt sind hier zu vergleichen d. Art. Hebräische Musik und Psalm. S.

Alanus, ab Insulis, ein berühmter Philosoph, Theolog und Musikgelehrter, der wegen seiner vielseitigen Bildung, Kenntnisse und außerordentlichen Gelehrsamkeit auch wohl Doctor universalis genannt wurde; er war geb. 1114 zu Ryßel in Flandern, 1128 trat er in den Cystercienser=Orden zu Clairvaux, ward 1140 Abt zu la Rivour und 1151 Bischof zu Auxerre, welche Würde er jedoch mit seinem 50jährigen bischöflichen Amtsjubiläum niederlegte, nach Clairvaux zurückging und daselbst 1203 als 89jähriger Greis sein Leben vollendete. Er war ein unermüdlich thätiger und im Schaffen reicher Schriftsteller, doch gehört von seinen vielen und meistentheils großen Werken hierher nur eine Encyclopädie: Anti-Claudianus, s. de officio viri in omnibus virtutibus perfecti, carmen hexametrum libris IX., welche in den Jahren 1536 — 1621 nicht weniger als 5 verschiedene Ausgaben erlebte. In lib. III. c. 5 handeln 83, und lib. VII. c. 2, 25 Verse von Musik und musikalischen Gegenständen, und zwar auf eine Weise, welche einen solchen tiefschauenden und erfahrenen Kenner dieser Kunst voraussetzen läßt, wie er in damaliger Zeit wohl nur sehr selten angetroffen wurde. 11.

Alardus, Lampertus, geb. zu Crempe in Holstein 1602, bezog 1620 die Universität Leipzig, studirte dort Theologie und nebenbei auch

Musik und schöne Wissenschaften überhaupt; im J. 1624 wurde er daselbst Magister, und bei seiner Abreise, noch in demselben Jahre, von D. Matth. Hoe von Hornegg zum Kaiserl. gekrönten Poeten erklärt. In dem darauf folgenden Jahre ward er Diakonus zu Crempe, wo damals ein Convivium musicum gehalten wurde; bei seinem 5jährigen Aufenthalte daselbst war er Mitglied dieser Gesellschaft, und fand sich als solches veranlaßt, seiner Neigung zur Musik noch mehr Raum zu geben, und vorzüglich noch tiefer in deren Geschichte einzudringen, als seine bisherigen Verhältnisse es zuließen. Im J. 1631 als Pastor nach Brunsbüttel berufen, schrieb er dort eine Abhandlung de veterum musica, die er 1636 der Oeffentlichkeit übergab, und wegen der darin angestellten gelehrten Forschungen und gegebenen Nachweisungen für die Musikhistoriker von nicht geringer Wichtigkeit ist (der weitere Inhalt findet sich in Forkels mus. Literatur). Nach dieser Zeit wurde er Consistorialassessor zu Meldorff und 1643 endlich Licentiat der Theologie. Alardus starb 1672 im 70sten Jahre seines Lebens. 27.

Alarme heißt beim Militair das Zeichen, oder musikal. Signal, welches der Feldtrompeter mit seinem Instrumente der Cavallerie giebt, wenn diese unvermuthet und schnell zu den Waffen greifen und ausrücken soll. Das Weitere s. unter dem Art. Feldstück. Fälschlich wird von Einigen auch das von den Tambouren zu diesem Zwecke gegebene Zeichen — der Generalmarsch — so genannt; allein die Namen der Feldstücke bei der Infanterie sind, wenn oft auch gleichbedeutend, doch nur selten gleichlautend mit denen der Feldstücke der Cavallerie. Es sind dieselben unter ihrem besondern Namen aufgeführt.

Alayrac, d'. Dieser liebliche Tonsetzer wurde im Jahre 1753, in dem Städtchen Muret, ohnweit Toulouse, geboren. Man bestimmte ihn zum Juristen, und obgleich er, von früher Kindheit an, besondere Talente zur Musik zeigte, fügte er sich dennoch dem Willen seines Vaters. Er wurde nach Toulouse geschickt, und ergab sich dort den nothwendigen Studien, nahm aber dabei Unterricht auf der Geige. Der Vater, unzufrieden, daß man in seinem Sohne mehr den Musiker denn den Rechtsgelehrten lobte, machte ihm bei seinem Besuche im väterlichen Hause Vorstellungen darüber, weshalb er nun, bei nächtlicher Weile, mit seinem Instrumente auf das Dach kletterte, und von da aus seine musikalischen Uebungen anstellte. Neben des Vaters Hause befand sich ein Nonnenkloster, und die frommen Schwestern wanderten Nachts in den Klostergarten, sich an dem Geigenspiele zu ergötzen. Vater A., von der Sache in Kenntniß gesetzt, und Unannehmlichkeiten ahndend, erlaubte nun dem Sohne das Studium der Musik neben dem der Jurisprudenz. Der junge d'Alayrac, im Begriff, das alte convinculum omnium scientiarum wieder in Anregung zu bringen, fand jedoch in dem ersten Rechtshandel, den man ihm übertrug, bereits solch eine Abneigung gegen dies Geschäft, daß er nicht vermögend war, einen zweiten zu übernehmen. Der Vater, in der Meinung, er werde der Musik bald überdrüssig werden, und zum Jus zurückkehren, wirkte ihm eine Stelle in der Garde du Corps des Grafen Artois aus; doch hatte er sich geirrt. Des Sohnes neuer Posten rief ihn nach Paris; hier lernte er Gretry, seinen Lieblingscomponisten, kennen, der ihn mit vieler Zuvorkommenheit aufnahm, und sein Plan war zur Reife gediehen. Er nahm jetzt bei Langlé (eigentl. l'Anglé geschr.), der als Musiklehrer am Conservatorium stand, Unterricht in der Composition. Langlé schlug die Bezah-

lung aus, und des fleißigen Schülers anderweitige Verbindungen reichten hin, dem Lehrer die Stelle eines Bibliothekar an dem Institut zu verschaffen. Seine Erstlinge in der Composition ließ der bescheidene Anfänger anonym erscheinen. Er wurde jedoch bald entdeckt, und von nun an war der Ruf des neuen dramatischen Componisten begründet, waren die Opern von d'Alayrac an der Tagesordnung. Wie sehr man seine Muse in Anspruch genommen, davon zeugen 57 Werke, die er in einem Zeitraum von 38 Jahren geschrieben hat. Viel und Vieles aber ist selten beisammen zu finden, und daher kam es denn auch wohl, daß d'Alayrac oft fast oberflächlich in seinen Ausarbeitungen wurde, und daß der Deutsche, dem eben der Riese Mozart entstanden war, sich nur einige dieser französischen Operettchen gefallen ließ, worunter „Nina," „die Wilden," „Adolph und Clara," „die beiden Savoyarden," und etwa „Gulistan," in welchen sich einige liebliche Gesänge befinden als: „Wenn der Herzgeliebte erscheint;" „Theure Tochter deine Liebe;" das Duett der kleinen Savoyarden, u. s. w. Jedoch war das Leben dieser Kinder einer fast zu tändelnden Muse nur eine phemerisches in unserm Clima, das den zarten Scherz fast wenig aufkommen läßt, und kaum ist uns ihr Andenken geblieben. Was d'Alayrac jedoch als Componist abging, das ersetzte er vielfach als Mensch. Er war ein treuer Gatte, ein treuer Freund. Die Critik hatte d'Aleyrac hart behandelt, wie dies stets der Fall, wenn Leidenschaft mit im Spiele ist; sie hatte sein weiches Herz nur zu tief verwundet. Da ernannte ihn die königl. Academie zu Stockholm zu ihrem Mitgliede, und diese Auszeichnung stärkte ihn mit neuem Muthe. Später beehrte ihn Napoleon mit dem Kreuz der Ehrenlegion, aber leider! war dies die Ursache seines frühen Todes. Er wollte dem Monarchen durch eins der gediegensten Werke zeigen, wie er dessen Aufmerksamkeit verdient zu haben glaube, und componirte zu dem Ende eine Oper in drei Akten: „Le poëte, et le musicien," betitelt. Alle Kraft seines Geistes, alle Tiefe seines Gemüthes legte er in diesem Werke nieder. Am Gedächtnißtage der Krönung des Kaisers sollte die Oper gegeben werden. Das Schicksal wollte es nicht: Martin, der erste Sänger, wurde bedeutend krank und Napoleon reiste nach Spanien, ohne des neuen Ritters Dank empfangen zu haben. D'Alayrac vermochte so viel zerstörte Hoffnung nicht zu ertragen, ward krank und starb. Es war im November 1809, als seine irdische Form zerbrach. Man begrub ihn, seinem Wunsche gemäß, in seinem Garten.

Albaneze oder Albanese, Mr., Kastrat und sehr beliebter französischer Liedercomponist aus der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Im J. 1747, ohngefähr im 18ten seines Lebens, kam er nach Paris und wurde daselbst bei der königl. Capelle angestellt. In dieser Eigenschaft sang er auch in den 10 Jahren von 1752 bis 1762 im Concert spirit. als erster Sänger und wurde stets allgemein bewundert. Kurz nachher aber verließ er die königl. Dienste und lebte seitdem als Privatmann und Tonkünstler zu Paris, als welcher er in einer Reihe von mehr denn 20 Jahren die dortigen Pressen und Kupferstecher stets, theils mit Arien und Duetten von seiner Composition, welche besonders dem Pariser schönen Geschlechte sehr gefielen, theils auch mit Clavierauszügen beliebter französischer Opernarien von fremden Componisten und dergleichen Kleinigkeiten reichlich beschäftigte. Jene Producte waren aber die zahlreichsten, und merkwürdig darunter ist, und machte auch allgemeines Aufsehn, ein gar zärtlicher Brief von einer seiner Freundinnen, den er, ungeachtet der weiblichen Prosa, sehr passend und mit sehr angenehmer Melodie in Musik setzte. Auch mit Mon=

genot gemeinschaftlich hat A. viele Gesangscompositionen geliefert, die sich alle des ungetheiltesten Beifalls zu erfreuen hatten. 17.

Albani, Mattia, ein sehr berühmter Tiroler Violinmacher, dessen Instrumente noch jetzt unter dem Namen Albaneser Geigen von den Virtuosen gesucht und theuer bezahlt werden; er lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und bezeichnete jene mit: Matthias Albanus fecit in Tyrol Bulsani, 1654. Es zeichnen sich dieselben weniger durch einen kräftigen, als vielmehr zarten, reinen und sehr gesang- und klangreichen Ton aus, der nicht selten auch etwas ins Schneidende überzugehen scheint, um so mehr aber auf die Nerven und den ganzen inneren Organismus des Hörers hinwirkt, was dem weicheren und runderen Klange, der jedoch um deswillen auch länger gehört werden kann, eines Theils abgeht. Hie und da werden sogenannte Albaneser Geigen mit dem Zeichen „Roma 1702, 1709" u. a. J. ausgeboten, sind aber falsch und wahrscheinlich von einem weniger geschickten italienischen Instrumentenmacher verfertigt, der sie, um sich eines zahlreicheren Absatzes zu sichern, in Deutschland unter dieser trügerischen Firma ausbot. Der Kenner unterscheidet sie bald; auch im Aeußeren sind sie verschieden: die ächten Alb. sind um etwas kleiner, und viel einfacher, aber dabei doch zarter und präciser gebaut, haben einen scheinbar kürzern Hals, demohnerachtet aber keinen sehr engen Griff; die römischen Albanes. weichen hievon ganz ab, besonders sticht ihr massiverer und plumperer Körper sogleich hervor, nicht eingedenk der großen Verschiedenheit des Tones. Dennoch mögen nicht wenige davon als ächte bezahlt und geliebt werden! — 13.

Albano, vergleiche Sebastini.

Albergati, Pirro Capacelli, Graf, stammte aus einem sehr angesehenen Hause zu Bologna, und war, obschon eigentlich nur Dilettant, dennoch einer der beliebtesten und geachtetsten Componisten zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Mehrere seiner Opern wurden zu Bologna aufgeführt und mit dem allgemeinsten Beifalle vom Publico aufgenommen; eben so wurden auch die meisten seiner vielen anderen Werke nicht allein gern gespielt und gesungen, sondern auch sowohl von wirklichen Musikern als von Laien gern gehört. Dahin gehören namentlich die Opern: Gli amici, Bologna 1699, und Il Principe Selvaggio, ebend. 1712, ferner: XII geistliche Cantaten à 2 und 3 voci, mit 2 Violinen, 2 Violen und G. B. op. 9. Modena 1703. fol. Diese sind durch den Druck auch in Deutschland bekannter geworden, und es läßt sich nicht leugnen, daß sie, rein italienisch gehalten, das Gepräge von Geschmack, Originalität und gefälliger Fantasie an sich tragen; doch würden sie dem Ohre unserer Musikliebhaber nicht mehr zusagen. — i —.

Alberghi, Ignazio. Dieser gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebte und gerühmte italienische Kirchencomponist scheint mit dem ausgezeichneten Tenorsänger gleiches Namens, welcher sich 1790 zu Neapel aufhielt, und in jenen Zeiten auch Deutschland mehreremale bereist hat, ein und dieselbe Person zu seyn. Im J. 1788 wurden in mehreren Kirchen Italiens, namentlich zu Lugo, Vespern von ihm aufgeführt, doch ist in Deutschland keine davon bekannt geworden.

Alberici, Pietro Giuseppo, Dichter und Componist zugleich, aus Orvieto gebürtig, lebte zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Von seinen vielen musikalischen Compositionen ist nur die eine gedoppelte Arbeit im Drucke erschienen: L'Esilio di Adamo e di Eva dal Paradiso terrestre, Dialogo

per Musica a 4 voci. Orv. 1703, 4. Anderes und Mehreres kennen und wissen wir nicht von ihm, so berühmt er auch seiner Zeit gewesen seyn soll. — Nachrichten über Vincenz Alberici sind unter dessen eigentlichem Namen Albrici zu suchen.

Albericus, der Aeltere, ein Benedictiner von Monte Cassino, und Cardinal, nach Einigen aus Trier, nach Anderen aber aus Settefratte gebürtig; war einer der gelehrtesten und beredtesten Männer seiner Zeit, wovon er besonders auf den Synoden, welche 1059 und 1079 gegen den Berengarius zu Rom gehalten wurden, die überzeugendsten Beweise gab, und nächst dem auch ein achtbarer Musikgelehrter. In der Bibliothek der Fratrum minor. S. Crucis zu Florenz befindet sich noch ein Dialogum de Musica im Manuscript von ihm, der, wie ein Anderer sich ausdrückt, wahrhaft strotzen soll von musikalischen Kenntnissen, wie man sie in jenen Zeiten suchen darf; doch ist derselbe sonst nirgends zu finden; daß er von einem gewissen Leo Alberici, einem Edelmanne aus Orvieto, herrühren soll, ist irrig. A. starb zu Rom im J. 1106. 17.

Albert, Heinrich (nicht Alberti), geboren zu Lobenstein im Voigtlande am 28. Juni 1604, starb 1668 als Organist zu Königsberg, wo er 1631 angestellt wurde. In Leipzig hatte er die Rechte und in Dresden Musik studirt. Daß er nicht Alberti hieß, davon belehrt uns unter anderen Mattheson in seiner Ehrenpforte, die mit seinem Namen beginnt. Es lautet dort: „seinen Namen hat er niemals Henricus Alberti geschrieben, wie im musikalischen Wörterbuche und auch in Gesangbüchern oft stehet, sondern immer Heinrich Albert.“ Am berühmtesten machten ihn seine Lieder, weltliche und besonders geistliche, von denen Reichardt der Kapellmeister urtheilt, daß viele derselben noch jetzt unter die vortrefflichen gehören. Wie hoch ihn aber seine Zeit schätzte und wie sehr der Liedergesang damals in unserm Vaterlande beliebt und verbreitet war, geht aus den vielen Auflagen hervor, die seine Sammlungen trotz der Nachdrücke erlebten. In Kurzem wurden von seinen 8 Heften 5 Auflagen nöthig, die sich nach seinem Tode noch vermehrten, und dennoch sind sie dergestalt vergriffen, daß die Originalwerke zu den Seltenheiten gehören. Auch als Dichter zeichnete er sich nicht weniger aus. Bei weitem den größten Theil der Texte seiner Compositionen verfertigte er sich selbst. Die übrigen sind meist Gedichte des berühmten Simon Dach, dem Alberts Dichtungen ähneln und eines Herrn Robert Roberthin, von welchem Mattheson berichtet, er sei churfürstlich preußischer Ober- und Regiments-Sekretarius gewesen und am 7ten April 1648 verstorben. Reichardt hat den Kirchengesang gedichtet: „Ihr, die ihr euch Christen nennet,“ welcher im lüneburgischen vollständigen Gesangbuche 1072 als Sterbelied Nro. 1789 steht, wozu Albert die rechte Melodie gesetzt, die man gewöhnlich in Ermangelung derselben mit der Melodie vertauscht, „Ach, was soll ich Sünder machen.“ Unter Alberts selbstgedichteten und componirten Liedern sind namentlich hervorzuheben: „Gott des Himmels und der Erde;“ „Unser Heil ist kommen;“ „Mein Dankopfer Herr ich bringe;“ „O wie mögen wir doch unser Leben;“ „Einen guten Kampf hab ich“ u. s. w. — In den Vorreden zu seinen Musikwerken gab er allerlei gute Regeln vom Accompagniren und rechten Vortrage, wovon Mattheson schreibt: „darin giebt er einen schönen und bündigen, obgleich kurzen Unterricht vom Generalbaß, wie man nämlich mit ihm umgehen soll“ rc. Im sechsten Theile erwähnt er eine Comödienmusik seiner Composition,

welche am Jubelfeste der hohen Schule zu Königsberg aufgeführt und auf des Churfürsten Schlosse wiederholt wurde. Seine 8 Liederhefte sind verschiedentlich zusammengedruckt herausgegeben worden, in Königsberg 1652, in Leipzig 1657, 1659 und 1687. In Königsberg soll 1676 eine Sammlung in neun Theilen herausgekommen seyn.

Alberti, Jos. Friedrich, geboren zu Tönningen in Holstein am 11ten Jan. 1642, des dortigen Predigers, Perter Sohn. In Stralsund, wo er das Stadt-Gymnasium besuchte, brachte ihm der von der Königin Christina aus Italien mitgebrachte Kapellmeister Vicenzo Albrici Liebe zur Musik bei. Nach zweijährigen Reisen durch Holland und Frankreich widmete er sich in Rostok der Theologie, mußte aber nach zwei Jahren beim Versuch des Predigens gewahren, daß seine schwache Stimme ihm hierin hinderlich sey. Daher erlernte er in Leipzig die Rechte und mit glücklichem Erfolge, trieb aber doch zugleich eifrig Musik unter dem damaligen Organisten der Nikolaikirche Werner Fabricius, von welchem er zum Organisten in Merseburg empfohlen wurde. Er erhielt diese Stelle mit zugesicherter Beförderung. Als er in Dresden, den Herzog Christian I. begleitend, seinen ersten Lehrer, den aber zum Kapellmeister ernannten Albrici fand, bildete er sich in Composition und Klavierspiel durch dessen Unterricht noch weiter aus. Sein Eifer wurde belohnt, seine 12 Ricercati, seine Fugen und Choräle so vortrefflich gefunden, daß man ihn auch wohl doctissimum et celebra — tissimum (?!) nannte. Ein Schlag rührte ihm die rechte Seite, so daß er dem Orgelspiele entsagen und nur noch zuweilen Einiges componiren konnte. 12 Jahre brachte der Gelähmte in trübsinnigen Vorbereitungsgedanken auf seinen Tod zu, der ihn endlich am 24. Januar 1710 befreiete. Er ist der zweite in Matthesons Ehrenpforte. G. W. Fink.

Alberti, Domenico, obschon nur als Dilettant bekannt, doch ein seiner Zeit (ums Jahr 1730) sehr berühmter und hochgeachteter Sänger, auch verdienstvoller Claviervirtuos. Er wurde geboren zu Venedig, woselbst er unter Bissi und Lotti die Musik studirte; als Page eines venetianischen Gesandten kam er nach Spanien, und erregte dort eine solche allgemeine Bewunderung durch seinen Gesang, daß selbst der große Farinelli sehr froh darüber war, daß A. sich nur als Dilettant dort aufhielt, weil er sonst, wie er selbst zu äußern keinen Anstand nahm, einen sehr furchtbaren Nebenbuhler an ihm haben würde. Darauf gieng A. mit dem Marquis Mollinari nach Rom, und suchte sich hier sowohl im Gesange als im Clavierspiele noch mehr zu vervollkommnen. Sein großer Hang zu Tändeleien aber und der wirklich beklagenswerthe Mangel an gründlicher Kenntniß der Harmonie und eigentlicher Kunstfertigkeit ließ ihn in dem letztern theilweis eine falsche Richtung nehmen; er erfand den unter dem Namen Albertisch (s. dies. Art.) bekannten und von einigen Claviervirtuosen und Componisten auch jetzt noch hie und da angewandten arpeggirenden Baß, und suchte denselben allenthalben, wo es nur möglich war, in seinem Spiele anzubringen. Dem fühlenden Künstler und Kunstverehrer konnte diese Masse von Spielereien nicht gefallen, und wenn gleich seine 3 Opern: Endimione, Galatea und Olympiade, von Metastasio gedichtet, welche er in den Jahren 1737 und folgende zu Venedig in Musik setzte, auf vielen Theatern Italiens mit dem größten Beifalle gegeben wurden; so dienen sie dennoch als sicherster Beweis für das eben Gesagte; nicht weniger trifft dieser Tadel seine vielen Claviersonaten, die übrigens eine für damals sehr achtungswerthe Fertigkeit verrathen, und von welchen 36 alleiniges Be-

sitzthum eines Mailänder Dilettanten geblieben, nur wenige andere im Drucke erschienen sind, davon 8 zu Paris und einige durch die Bemühungen des Sängers Jozzi zu London. Uebrigens kann auch die schlechte Beschaffenheit der damaligen Claviere zu der Erfindung dieses sogenannten albertinischen Basses das Ihrige beigetragen haben. Glücklicher als darin war A. in der Fort- und Ausbildung seiner Singekunst. Nach dem Zeugnisse aller älteren Künstler und Kunstforscher erinnerte sich ein Jeder, der ihn gehört hatte, seiner mit dem innigsten Vergnügen. Tage und Nächte hindurch konnte er große Versammlungen durch seinen Gesang, welchen er auf dem Flügel begleitete, unterhalten, und wenn er des Abends, wie er es zu thun pflegte, singend in den Straßen auf und ab ging, so folgte ihm stets ein großer Haufen Volks, unter welchen sich auch keine geringe Zahl der Gebildetsten mischte, und klatschte ihm ohne Aufhören den lautesten Beifall zu. A. starb sehr jung und allgemein beklagt.

Alberti, Giuseppo Matteo, ein zu Anfange des 18ten Jahrhund. gelebter Componist und ausgezeichneter Violinspieler an der Petroniuskirche zu Bologna, auch Academico Filarmonico. 1713 erschienen von ihm X Concerti à 6 Strom. und später X Sinfonie à 4. — 2 Viol. Alt. Vell. e Organo, welche ihrer leichten Ausführbarkeit wegen besonders in den Provinzial-Concerten häufig vorgetragen und sehr geliebt wurden. — Außer diesem A. lebten zu jener Zeit noch drei andere damals sehr geschätzte, dennoch aber weniger bekannt gewordene Componisten gleiches Namens: Alberti, ein achtungswerther Pariser Guitarrenspieler und auch Componist für sein Instrument; Innocenzo Alb., Hofmusikus des Herzogs zu Ferrara; und Pietro Alberti. Wir führen diese blos zum Unterschiede von den vorigen Alberti's an. 13.

Albertini, Giovacchino, Königl. Polnischer Capellmeister zu Warschau ums J. 1784. Seine Opern Circe und Ulysses wurden beide auf dem Theater zu Hamburg mit ungetheiltem außerordentlichem Beifalle gegeben, und zeugen von einem sowohl kenntnißreichen, als tief fühlenden und fantasievollen Künstler; eben so seine Opera seria: Virginia, welche im J. 1786 zu Rom aufgeführt und von den Italienern sehr geliebt wurde. Von den näheren Lebensumständen A—s ist nichts bekannt, doch wird in den Verzeichnissen von 1790 noch sein Name unter den besseren Operncomponisten der italienischen Theater gefunden.

Albertini, Michael, auch Momoletto genannt, gebürtig von Venedig, kam sehr jung schon als Castrat und ausgezeichneter Sopranist an den Hof zu Hessen-Cassel; genoß hier den Unterricht des Capellmeisters Ruggiero Fedeli, und wurde nun von seinem Herrn zur weiteren Ausbildung auf Reisen geschickt. Nach seiner Rückkunft erwarb er sich nicht nur durch seine erlangte außerordentliche Kunstgeschicklichkeit, sondern auch durch sein wahrhaft sittlich gutes Betragen die allgemeinste Achtung, und außer einer jährlichen Besoldung von 1500 Rthlrn. erhielt er deshalb auch noch ein adeliches Gut, von 6 bis 700 Rthlrn. an Werth, auf Lebenszeit geschenkt, welche Belohnungen auch der König von Schweden im J. 1736 auf's Neue bestätigte. Schon um 1700 glänzte er durch ganz Deutschland und Italien als erster Sänger; nicht weniger nachher auch seine Schwester

Albertini, Giovanna, mit dem Beinamen Romanina. Durch den guten Ruf ihres Bruders kam sie 1718 ebenfalls nach Cassel, wurde hier ihres schönen Gesanges wegen als prima Donna bei der italienischen Oper angestellt, und verweilte daselbst, mit einem gleichfalls großen Ge-

halte, in solcher Eigenschaft bis 1729. Nach dieser Zeit ging sie wieder in ihr Vaterland zurück, wo sie alsbald den Augen der Kunstfreunde, zu deren größtem Bedauern, verschwand. Sie war aber nicht, wie ihr Bruder, in Venedig, sondern in Reggio geboren. J.

Albertisch — Albertischer Baß. Die harpeggirenden Bässe, wie z. B.



u. dgl. werden aus dem Grunde zuweilen so genannt, weil ein gewisser venetianischer Tonkünstler Domenico Alberti (s. dies.) der Erfinder derselben gewesen seyn soll; doch hört man diese Benennung nur selten, und sie möchte auch wohl mehr scherzweise als eigentlich charakteristisch zu gebrauchen seyn.

Albertus magnus, aus der gräflichen Familie von Bollstädt, geboren 1193 (oder nach andern 1205) zu Lauingen, von dem wir hier nur das Wichtigste anzuführen haben; er wurde Dominikaner, lehrte zu Rom, Paris, Straßburg und so weiter, wurde Bischof zu Regensburg und legte sein Amt nieder, um in einem Kloster zu Köln ungehindert den Wissenschaften zu leben. Seine sämmtlichen Werke sind in 21 Folianten gedruckt worden: allein de Musica und Comment. in Boethii Arithmeticam et Musicam sind nicht darunter. Sie sollen im Ms. vorhanden seyn. Wo sind sie jetzt? Auch seine Sequenzen, die er verfaßt und der Kirche übergeben haben soll, haben sich, so viel uns bekannt ist, noch nirgends aufgefunden. Er starb 1280. G. W. Fink.

Albicastro, eigentlich Weissenburg, Heinrich, übersetzte diesen seinen eigentlichen Namen in jenen, als er mit der alliirten Armee während des Spanischen Successionskrieges, in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, in dieses Land einrückte. Er war ein geborner Schweitzer, Rittmeister bei jenen Truppen, zugleich aber auch ein vortrefflicher Violinspieler und geliebter Componist für sein Instrument. Durch den Druck sind zwar nur 9 Werke, meistens Sonaten, unterzeichnet: D. B. W. Cavaliere, von ihm bekannt geworden, allein er soll deren noch weit mehrere gesetzt und auch öffentlich vorgetragen haben. Jene zeichnen sich insonderheit durch gut gehaltene und gesangreiche Melodien aus, namentlich die Sonaten a tre; sie erschienen sämmtlich zu Amsterdam.

Lk.

Albinoni, Tomaso, war einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler und fruchtbarsten Componisten des 17ten und 18ten Jahrhunderts, geboren wahrscheinlich ums Jahr 1675 zu Venedig. In Italien wurde er gepriesen als Operncomponist und Sänger, in Deutschland insonderheit aber als Violinspieler und Instrumentalcomponist, und wirklich hat er auch als ein solch vielseitiger Meister recht Vieles und Gutes geleistet. Anfangs versuchte er sich als Kirchencomponist, doch wollten die Kenner etwas Steifes und Trockenes in seinem Style und seiner Manier bemerken, und diesem Urtheile, das er jedoch selbst empfunden haben mag, gleichsam zum Trotze wandte er sich dem Theater zu; schon dieser Schritt an und für sich mußte, wenn anders jenes Urtheil richtig war, Staunen erregen, um desto mehr aber verdiente wahre Bewunderung, was er für jenes schuf. Seine erste Oper: Zenobia, erschien 1694, wurde zu Venedig aufgeführt und erfreute

sich des allgemeinsten und lautesten Beifalls; das munterte ihn auf, im nächsten Jahre schon erschien die zweite: Il Prodigio dell' Innocenza, sie gefiel noch mehr, und nun beschenkte er beinahe jedes Jahr das Venetianische Theater mit einem neuen Werke, so daß 1741 nicht weniger als 42 Opern von A. auf dem dortigen Repertoire standen. Wir wollen nur die Titel derselben hier anführen: 3) also, Zenone; 4) Tigrane; 5) Radamisto; 6) Primislas I.; 7) Diomede punito dà Alcide; 8) l'Inganno innocente; 9) la Fede trà gl'inganni; 10) Astarto; 11) il Tradimento tradito; 12) Ciro; 13) l'Ingratitudine castigata; 14) il Tiranno Eroe; 15) Il Giustino; 16) Gare generose; 17) Eumene; 18) Meleagro; 19) Amor di Figlio non conosciuto; 20) Cleomene; 21) Eccessi della Gelosia; 22) Ermengarda; 23) Eumene; 24) Laodice; 25) Antigono Tutore; 26) Sciopione nelle Spagne; 27) Didone abbandonata; 28) Alcina delusa da Ruggero; 29) il Trionfo d'Armida; 30) l'Inconstanza Schernita; 31) Griselda; 32) il Concilio dei Planeti; 33) l'Infedelta delusa; 34) Due rivali in amore; 35) Statira; 36) Gli Stratagemmi amorosi; 37) Elenia; 38) Ardelinda; 39) Arte in gara con l'arte; 40) Avvenimenti die Ruggero; 41) Candalide; und 42) Artamene. Die beste darunter und zugleich die erste, welche von Metastasio zu Venedig gegeben wurde, war Nro. 27; an der Composition der Nro. 25 hatte auch Giov. Porta Antheil; Nro. 32 war eigentlich nur eine Serenate, und Nro. 33 erschien nicht zuerst in Venedig, sondern in Vincenza. Außer diesen werden ihm aber auch noch 3 andere Opern zugeschrieben: Engelberta, Gasparini, und Teseo in Creta, welche er jedoch theilweise mit Andern gemeinschaftlich componirt haben soll. A. setzte ferner noch für verschiedene Instrumente, insonderheit für die Violine: 43 Sonaten, 36 Concerte, 6 Sinfonien und 12 Cantaten; sein op. 3: XII. Sonate da Camera o Balletti a tre, wozu mitunter ein obligates Violoncell als die 4te Stimme kommt, war so allgemein beliebt, daß in Italien und Deutschland fast keine kleine Musikaufführung, vornehmlich von Dilettanten, vorüberging, in welcher es nicht gehört wurde, und op. 10: VI. Sonate à Viol. solo col Basso cont., wurde selbst von größeren Virtuosen theilweise zu ihren Productionen benutzt. So war A. nicht nur reich an Erfindung und Ideen, sondern auch groß und genial in seiner Kunst, und rastlos thätig, unermüdlich in seinem Wirken; er starb wahrscheinlich gegen das Jahr 1745 zu Venedig. Wenn Einige, namentlich Jöcher, sein Todesjahr auf 1782 setzen, so stimmt dies durchaus nicht mit der Zeit seiner Schöpfungen zusammen, und ist daher irrig. Sg.

Albioso, Mario, ein seiner Zeit sehr hochgeachteter Musikus und Dichter; war Priester und Kanonikus des heiligen Geist-Ordens, von Nasi in Sicilien gebürtig, starb ums Jahr 1686. Von seinen Compositionen ist nichts aufbewahrt und behalten worden, als: Selva di Canzoni Siciliani. Palermo 1681, 8. in ächt Sicilianischer Mundart jener Zeit, für den Sprach- und Geschichtsforscher also wohl von großem Interesse.

Albizzi Tagliamochi, Barbara, war eine um die Mitte des 17ten Jahrh. sehr berühmte Sängerin und zugleich Dichterin aus Florenz. Man hat noch jetzt ein größeres Gedicht von ihr: Ascanio errante welches 1640 zu Florenz in 4. gedruckt wurde.

Albonesio, Anbrosio Teseo, Kanonikus zu St. Lateran, aus gräflichem Stamme, geb. zu Pavia 1469; war einer der ersten Italiener, welche sich um die orientalischen Sprachen bekümmerten, und auch in dem Erforschen derselben sich einige Verdienste erwarben. Dies hätte ihn nun

einerseits von der Musik ganz abziehen können, nichts desto weniger aber hat ihm vornehmlich die Geschichte der Instrumente vieles zu danken. So finden sich namentlich in seinem Werke: Introductio in chaldaic. ling., Syriac. atque Armen., et decem al. ling. etc. etc. Pavia 1539, 4. die ersten Nachrichten von der Erfindung und damaligen Beschaffenheit des Fagotts. Vergl. den Art. Afranio. Zu seinem Studium der Musik mochte besonders auch wohl sein Aufenthalt in Venedig um 1535, und das freundschaftliche Verhältniß, in welchem er daselbst mit Postello stand, ihn angetrieben haben. Im J. 1538 wurde A. Vorsteher des Klosters St. Petri zu Pavia, und starb darauf 1540 im Rufe strengster Frömmigkeit. 39.

Albrecht, M. Johann Lorenz. Wenn sich je in einem Manne höhere wissenschaftliche Bildung und wahre Gelehrsamkeit mit den ausgezeichnetsten reinen Künstlertalenten und Kunstgeschicklichkeiten vereinigt haben, so war dies bei A. der Fall. Er wurde zu Görmar, einem Dorfe bei Mühlhausen, am 8ten Januar 1732 geboren; die große Lern- und Wißbegierde, welche er als Kind schon an den Tag legte und mit welcher er alle Bücher, die er nur erhaschen konnte, durchsuchte, bewogen seinen Vater, ihn den Wissenschaften zu widmen, und zu diesem Zwecke zuvörderst nach Mühlhausen auf das Gymnasium zu schicken. Um seine Erziehung und Ausbildung zu vervollkommnen und ihr die möglichste Vielseitigkeit zu geben, mußte er auch bei dem dasigen Organisten Rauchfuß Unterricht in der Musik nehmen; das waren ihm die angenehmsten Stunden, halbe Nächte hindurch saß er an seinem Clavichord und spielte theils das Gelernte mit der größten Aufmerksamkeit durch, theils versuchte er auch schon, selbst kleine Melodien und dergleichen zu bilden. Es that Rauchfuß sehr wehe, schon nach 3 Jahren diesen fleißigen Schüler zu verlieren, mehr aber noch A. selbst, „meine Präparationen wurden noch einmal so gut und gingen viel schneller von statten," soll er einmal gesagt haben, „wenn ich zuvor erst mit R. eine Sonate gespielt hatte." Doch seine eigentliche Bestimmung rief ihn nach Leipzig, wohin er auch 1752 sich begab, und daselbst in einem 4jährigen Cursus Theologie studirte. Seine Vorliebe für Kunst und insonderheit die musikalische, hatte aber dabei nicht abgenommen, im Gegentheil empfand er öfters einen wahrhaften inneren Drang, sich dem Studium derselben ernster hinzugeben, und mit Freuden nahm er 1758, nachdem er 1756 mit der Magisterwürde bekleidet die Universität verlassen hatte, die ihm angetragene Stelle eines Cantors und Musikdirectors an der Hauptkirche zu Mühlhausen (in Thüringen) an, als welcher er zugleich auch, mit dem Titel eines Collegen, Unterricht in der vierten Classe des dortigen Gymnasiums zu ertheilen hatte. Jetzt erst trat er recht eigentlich in das öffentliche Leben, versuchte sich nicht nur als Schriftsteller und Dichter, sondern auch als practischer Componist, und hatte das Glück, seine großen Verdienste durch die reichsten und ehrenvollsten Auszeichnungen anerkannt zu sehen; die deutsche Gelehrten-Gesellschaft zu Altdorf ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede, und der Kaiser geruhte, ihm das Diplom eines gekrönten Poeten zu übersenden. Am meisten mochten darauf hingewirkt haben: sein Urtheil in der Streitsache des gelehrten Marpurg mit Sorge, zu deren Schiedsrichter er, in Anerkennung seiner vielseitigen Kenntnisse, ernannt war (vergl. Marpurgs Beitr. Bd. 5, Seite 269), ferner seine Abhandlung vom Hasse der Musik, Frankenhausen 1765, 4., auch die wirklich erhabene und feierliche Cantate auf d. XXIII. Sonnt. p. Trin. 1768, deren Poesie und Musik sein Werk war, und endlich auch die Passion nach den Evangelisten, Mühlhausen 1769, 8. — Sein erstes Werk war

eine neue vermehrte und verbesserte Auflage des Steffanischen Sendschreibens, Mühlh. 1760, 4.; besonders hervorzuheben aus den vielen übrigen seiner Schriften sind aber auch noch: Adlungs Musica mechanica Organoedi, welche er, nebst Adlungs Siebengestirn, mit einer Vorrede versehen, zu Berl. 1768 herausgab, und seine Abhandlung über die Frage, ob die Musik bei dem Gottesdienste zu dulden sey oder nicht? — Berl. 1764, 4. Wie alle seine Werke, so tragen jedoch diese vornehmlich das Gepräge tiefer Gelehrsamkeit und höherer Kunstkenntniß an sich. Leider und nur zu früh für das Emporblühen der Kunst und der mit dieser verwandten Wissenschaft starb A. schon im J. 1773 zu Mühlhausen, im 41sten Jahre seines Lebens. Eine ausführliche Beschreibung dieses befindet sich im dritten Bande der kritischen Briefe pag. 1. Die hohe Achtung, in welcher er bei allen seinen Zeitgenossen, selbst bei seinen Gegnern, stand, hatte er reichlich verdient, und darf Jemand am Grabe zugerufen werden: Friede seiner Asche! so gebührt ihm auf's Herzlichste dieser Segen. Kg.

Albrecht, Johann Matthäus, wurde geb. zu Osterbehringen in Thüringen bei Gotha am 1. Mai 1701, und legte in der letzteren Stadt, wohin er als Knabe von seinen Eltern geschickt war, um das dasige Gymnasium zu besuchen, den ersten Grund zu seinen nachher so sehr ausgezeichneten Geschicklichkeiten und Kenntnissen in der Tonkunst bei dem Capellmeister Witten, einem eben so vielseitig als gründlich gebildeten Manne. Auf einer Reise, welche er später nach Frankreich machte, hatte er Gelegenheit, große Meister und besonders sehr vorzügliche Orgelspieler zu hören, und dies war von einem solch vortheilhaften Einflusse auf ihn, daß er bald nach seiner Rückkunft in sein Vaterland für einen der tüchtigsten Orgelspieler galt, und kurz darauf auch (1724) als Organist an die Catharinenkirche zu Frankfurt a. M. berufen wurde. A. verwaltete diese Stelle stets in dem rastlosesten Streben nach Vervollkommnung, und daher mit so vielem Beifalle des Publicums, daß ihm nicht nur 2 Jahre später (1726) die beste dasige Organistenstelle an der ersten Hauptkirche zu den Barfüßern übertragen wurde, sondern man später auch durch den Darmstädtischen Orgelbauer C. Wegmann, in den J. 1736 — 1738, eine ganz neue vortreffliche Orgel von 48 Stimmen eigens für ihn erbauen ließ. A. war auch Componist, und obgleich keine Werke von ihm im Drucke erschienen, so sind dennoch mehrere ausgezeichnete Claviersachen, namentlich mehrere Conzerte für dieses Instrument, von ihm bekannt geworden, die in jener Zeit sehr gern gehört und auch gar häufig öffentlich gespielt wurden. Er starb gegen das Jahr 1768 zu Frankfurt. 23.

Albrechtsberger, Joh. Georg, wurde geb. am 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, einer kleinen Stadt unweit Wien. Schon in seinem 7ten Jahre war er Discantist in dem dortigen Stifte der regulirten Chorherren, woselbst er die Schulen besuchte, allein so entschieden auch, namentlich später, seine besondere Hinneigung zur Musik sich kund gab, und Niemand entging, der den Knaben zu beobachten Gelegenheit hatte, so waren seine Eltern doch zu arm, als daß sie irgend einen besonderen und zumal höheren Musikunterricht ihm hätten ertheilen lassen können. Selbst Freund und auch Kenner der Musik dauerte dies den Pfarrherrn Leopold Pittner (zu St. Martin in der unteren Stadt), er hatte den Knaben seiner Gutmüthigkeit wegen sehr lieb gewonnen, entschloß sich daher, unentgeltlich ihm den ersten Unterricht im Generalbaß zu ertheilen, und wurde so im eigentlichsten Sinne des Wortes sein wahrer Mäcen; noch

mehr aufgemuntert durch den großen Eifer und die Lernbegierde seines Zöglings ging seine Liebe und seine Sorge für denselben so weit, daß er sogar eine kleine Orgel ihm verfertigen ließ, welche jetzt noch in dem, an der Donau oberhalb Nußdorf (unweit Wien) liegenden, sogenannten Kahlenberger Dörfchen sich befindet, und gewissermaßen als Reliquie aufbewahrt wird. Die wärmste Dankbarkeit hegte A. Zeit seines Lebens für diesen seinen ersten Wohlthäter, und war stets bemüht, dieselbe auch seinen Kindern einzuprägen. Mit welchem rastlosen Fleiße und großem Triebe zum Lernen er als Knabe schon die Bemühungen seiner Lehrer zu belohnen wußte, beurkunden wohl folgende zwei Züge: sein kleines Clavichord nahm er täglich mit sich in's Bette und spielte gewöhnlich so lange darauf, bis er einschlief, wo dann sein liebes Instrument beim Erwachen noch auf ihm ruhte; — als er einst an einem Ostersonntage zu seinem Musiklehrer kam und um Unterricht bat, der Meister aber an dem geheiligten Tage keine Lection ertheilen wollte, hielt er wenigstens um die Erlaubniß an, sich allein üben zu dürfen; diese wurde ihm, und voll Freude darüber spielte er so ungewöhnlich gut, daß sein horchender Lehrer ihm nicht nur großes Lob ertheilte, sondern auch, aus Freude über sein Talent, dem jungen Schüler eine ganze Hand voll Siebenzehner schenkte. Freilich konnte auch nur bei einem solchen Streben der große Mann aus ihm werden. Zur Fortsetzung seiner Studien kam er später in das Gymnasium der Benedictiner-Abtey Melk, und bekleidete daselbst, nach Beendigung der Humaniora, 12 Jahre lang die Organistenstelle. In diesem Stifte war es gebräuchlich, daß die Sängerknaben zur Faschingszeit kleine Opern aufführen mußten, und es fügte sich, daß auch Kaiser Joseph einer solchen Vorstellung beiwohnte; die sehr schöne Discantstimme des kleinen Georg zog die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich, so, daß er sich diesen Knaben vorstellen ließ, ihn belobte und ihm einen Ducaten schenkte. Das war der Anfang zu seinem späteren Glücke. Bei der Durchreise der Durchlauchtigsten Braut dieses Monarchen, der Prinzessin M. Josepha von Baiern, am 21. Januar 1765, wurde ein von A. componirtes Sinngedicht im Stifte abgesungen und mit allgemeinem Beifalle aufgenommen. Dies regte ihn an, durch das eifrigste Studium der Werke eines Caldara, Fux, Mann, Riepel, Graun, Pergolese, Händel, Benda, Hasse, Bach und A., welche der dortige Chorverweser, Robert Kimmerling, ihm freundlich mittheilte, noch immer mehr zum gründlichen Theoretiker sich auszubilden, damit jedoch auch das Streben nach möglichster Vervollkommnung im praktischen, besonders Orgelspiele eng zu verbinden. Er erreichte sein Ziel: als nach Verlauf mehrerer Jahre der Kaiser Joseph abermals durch Melk passirte, und an einem Sonntage dem Hochamte beiwohnte, wozu A. die Orgel spielte, und wie gewöhnlich am Ende desselben präambulirte, gefiel sein Spiel dem Kaiser so sehr, daß er ihn zu sprechen verlangte, und ihm den Antrag machte, so bald die Hoforganistenstelle vacant würde, sich darum zu melden. Nachdem er einige Zeit in Raab, darauf in Mariataferl Organist, alsdann einige Jahre hindurch bei einem Cavalier in Schlesien Musikmeister, und endlich in Wien, bei den P. P. Carmeliten Regens chori gewesen war, erhielt er denn auch wirklich im Jahre 1772 diesen Posten, ward Hoforganist Seiner Majestät, und im Jahre 1792 würdiger Nachfolger des gestorbenen Leopold Hoffmann, Capellmeister an der Cathedralkirche zu St. Stephan. Hier wurde sein lange gehegter Wunsch, den Unterricht des hochgeschätzten Hoforganisten Mann zu genießen, realisirt, und er von Gaßmann, den Gebrüdern Haydn und Reuter (dieser war einst

sehr erstaunt, als A. seine Messe in G auf einer zu tief gestimmten Orgel a vista und ganz fehlerfrei nach Gis dur transponirte) sehr hoch geachtet. Jetzt begann sein eigentlicher Wirkungskreis als Tonsetzer, musikalischer Schriftsteller und Lehrer, und was er als solcher geleistet, ist das schönste Monument, das er sich selbst setzen konnte; dankbar geliebt und hochgeehrt von seinen Zeitgenossen wird auch bei der Nachwelt sein Andenken unvergänglich fortleben. Im Jahre 1798 erhielt er von der königlich schwedischen musikalichen Academie das Diplom als Ehrenmitglied, und 1808 mußte auf ausdrücklichen Befehl Sr. Maj. des Kaisers Franz bei der Krönung in Preßburg seine neue, zu dieser Feierlichkeit componirte Messe producirt werden. Er schrieb im Ganzen 244 Werke, wovon die sämmtlichen Partituren in dem Musik-Archive des Fürsten von Eszterhazy-Galantha ꝛc. sich befinden; darunter 26 Messen, 43 Gradualien, 34 Offertorien, 5 Vespern, 4 Litaneyen, 4 Psalmen, 4 Te Deum laudamus, 2 Veni Sancte Spiritus, 6 Motetten, 5 Salve Regina, 6 Ave Reg., 5 Regina coeli, 5 Alma redemptoris, 2 Tantum ergo, 18 Hymnen, 1 Alleluja, 10 verschiedene Kirchenmusiken, 6 Oratorien, 9 Gesänge und 1 Operette, 17 Violin-Quartette, 9 Violin-Quintette, 2 Violin Sextette, 9 verschiedene Tonstücke, 6 Concerte für verschiedene Instrumente, 4 Sinfonien und ein Chor a tutt' istromenti; und außerdem noch 17 unbekannte Messen, welche theils vom Kaiser abverlangt wurden, theils nach dem letzten Willen des Verewigten, ausschließliches Eigenthum des Kirchenchors geblieben sind. Er war also einer der fruchtbarsten und thätigsten Schöpfer im Reiche der Kirchenmusik. Im Drucke sind zwar nur 27 seiner Werke erschienen, unter denen die Orgelfugen wohl den ersten Rang einnehmen; doch tragen alle den Stempel einfacher Größe und erhabener Würde an sich; wie er selbst war, sind auch sie von demüthigem, frommen und wahrhaft religiösem Charakter. Der sogenannte galante Styl konnte nie seine eigentliche Sphäre seyn, nicht selten äußerte er mit naiver Offenherzigkeit darüber: „ich habe gar kein Verdienst dabei, daß ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Contrapunkte brauchen läßt.“ Kurze Zeit vor seinem Ableben componirte er ein Te Deum laudamus, welches er nach Abschluß des Wiener Friedens und Rückkehr seines Kaisers in die Hauptstadt aufzuführen bestimmte; doch vereitelte der Tod seine Wünsche, und er empfahl daher wenige Tage zuvor seiner Gattin (Tochter des Bildhauers Weiß aus Eggenburg), diese Partitur wohl und so lange aufzubewahren, bis sich beim allerhöchsten Kaiserhause eine merkwürdige und feierliche Begebenheit ereigne, dann solle sie dies letzte Werk, dessen Vollendung ihm Gott gestattet habe, mit den Worten Sr. Majestät zu Füßen legen: „auch mit dem letzten Werke wünsche er Sr. Majestät als treuer Unterthan noch zu huldigen.“ Dies geschah denn auch wirklich bei der feierlichen Vermählung des Kaisers mit Caroline Auguste durch eine seiner Töchter und derselbe nahm es gnädigst auf. Als Schriftsteller erwarb A. sich große Verdienste durch seine: Generalbaßschule; Methode de l'accomp., trad. de l'Allemand. 8.; Ausweichungen von C dur und C moll in die übrigen Tonarten; Inganni. 2. L. d. Ausw.; Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermäßigen Intervalle, 3. L. d. Ausw.; kurze Regeln des reinsten Satzes; Anweisung zur Composition; Méthode élément. de Comp. trad. de l'Allem.; und eine Clavierschule, welche sämmtliche Schriften von einem seiner würdigsten Schüler, zu welchen auch Beethoven, Gänsbacher, Leidesdorf und viele Andere gehören, dem Ritter Ignaz von Seyfried zusammengetragen und vor einigen Jahren noch in 3 Bdn. herausgegeben wurden. Im Leben war A. meistens

ernst, doch immer dabei liebenswürdig, freundlich, und — wenn sich's eben fügte — mitunter sogar auch jovial; als Mensch, Gatte und Vater war er der strengste Erfüller seiner Pflicht. Und so starb er auch, der Altersschwäche unterliegend, am 7. März 1809, im 73sten Jahre seines Lebens, als wahrer Christ in kindlicher Ergebung. Seine irdische Hülle wurde auf demselben Friedhofe zur Ruhe bestattet, wo auch sein inniger Freund und Kunstbruder Mozart 18 Jahre vor ihm, und wenige Monate nachher Joseph Haydn ihre ewige Ruhestätte fanden. An seinem Grabe weinte eine Gattin, ein Muster der Frauen, die in einer 41jährigen Ehe mit ausgezeichneter Treue, Liebe und Zärtlichkeit an ihm gehangen und ihm 15 Kinder geboren hatte, von denen aber nur noch 1 Sohn und 2 Töchter leben. So war das ganze Leben A—s — schöne Harmonie! — 39.

Albrici, Vincenzo, ein römischer Componist und seiner Zeit sehr achtbarer Organist, den die Königin Christine von Schweden aus Italien nach Deutschland mitbrachte; ums J. 1660 lebte er zu Stralsund, kurze Zeit darauf aber kam er nach Dresden als Churfürstlich Sächsischer Vicecapellmeister, wo er noch um's Jahr 1664 in dem größten Ansehen stand; als nach dem Tode Johann Georgs II. sämmtliche Mitglieder seiner vortrefflich besetzten Capelle entlassen wurden, ging er nach Leipzig und nahm dort, vielleicht durch äußere Umstände veranlaßt, endlich (ums Jahr 1680) die nicht sehr einträgliche Organistenstelle an der Thomaskirche an. Früher schon war A., wahrscheinlich durch seine erste hohe Gönnerin bewogen, zur protestantischen Kirche übergegangen, allein jetzt drang sein Sohn, ein eifriger Catholik, unaufhörlich in ihn, von dieser wieder ab und zurück zu seinem alten Glauben sich zu wenden. Albrici ließ sich bewegen, er wurde wieder Catholik, und das war die Ursache, warum er nicht lange in Leipzig blieb, vielmehr schon 1682 sich nach Prag wendete, wo er auch zuerst wieder als Catholik auftrat, und dort, vermuthlich für seine Religions-Veränderung, mit einer Musikdirectorsstelle an einer der dortigen Kirchen sich belohnen ließ. Daselbst starb A., wann? ist nicht bekannt. Eben so hält es auch sehr schwer, von seinen Werken bestimmte Nachrichten zu erlangen, obschon viele Historiker und Critiker damaliger Zeit mit der größten Achtung seiner, als eines ausgezeichneten Componisten, gedenken. In der Breitkopf'schen Manuscriptensammlung befanden sich von ihm: Te Deum laudamus, a due Cori, wohl eine der größten Compositionen dieser Art, und die ihn zu dem gediegensten Kirchencomponisten jener Zeit erhebt; dann ein Kyrie; eine Missa; Symbolum Nicaenum c. Clarini e Tymp.; d. 150 Psalm, ebenso; Conc. moveantur cuncta sursum, und Conc. anima nostra, sicut passer etc. Außer denen aber scheinen in den Dresdner und Prager Archiven noch viele andere seiner Dichtungen im Verborgenen zu liegen, und als wahrhafte Schätze dort aufbewahrt zu werden. Im Drucke ist wahrscheinlich nichts von ihm erschienen.

— U —.

Albuzzi Todeschini, Therese, eine der berühmtesten Sängerinnen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, Contraaltistin, war geb. zu Mailand, lange Zeit aber am Dresdner Hoftheater engagirt, wo sie in den ersten und größten Rollen wahrhaft glänzte, sowohl durch ihren vollen, sonoren und außerordentlich schulfertigen Gesang als durch ihr meisterhaftes und hinreißendes Spiel. Im wahren Sinne des Worts soll sie Künstlerin gewesen seyn. Der siebenjährige Krieg brachte sie von Dresden weg; sie ging nach Prag, fand aber keine Anstellung daselbst, und eben im Begriffe, nach Warschau abzureisen, überfiel sie eine schleunig zehrende

Krankheit, der sie im J. 1760 unterlag. Ihr Verlust wurde allgemein bedauert, und war für den Augenblick auf keinem Theater Deutschlands zu ersetzen. 26.

Alcaeus, griechischer Dichter, den man auch Musicus scientissimus nennt und für den Erfinder der lyrischen Poesie ausgiebt; er wurde geb. zu Mytilene, und blühete in der 44sten Olympiade, also 604 Jahre vor Christi Geburt. Der Geschichte nach gehörte er unter die zärtlichsten Verehrer der Sappho, der auf alle mögliche Weise um ihren Besitz buhlte, nach so vielem und langem vergeblichen Schmachten aber auch am allerersten der verliebten Seufzer müde wurde. Dies trieb ihn zum Patriotismus, allerlei Händel fing er an, ging mit zu Felde und trug jede Art von Ungemach, welches er öfters jedoch auch sich selbst bereitet hatte. Zuletzt wandte er sich nach Egypten; ob er hier sein Leben beschloß, ist nicht bekannt. — Unter seinen zahlreichen Dichtungen nehmen die verschiedenen Oden, Hymnen und Epigramme den ersten Rang ein, unstreitig stehen sie den Werken des Homer sehr nahe, doch kann seinen Lobgedichten auf die Venus, den Bacchus und Cupido ein solcher Werth nicht zugesprochen werden. 48.

Alcock war einer der wenigen englischen und Tonkünstler überhaupt, welche sich durch die Genialität und Gediegenheit ihrer Schöpfungen, auch durch einen gewissen Grad von wirklich wissenschaftlicher Bildung den Rang und die Würde eines Doctors der Musik erworben haben. Dies allein schon läßt auf eine große Vortrefflichkeit seiner Compositionen schließen, und wir müssen um so mehr bedauern, daß wir nur noch sehr wenige davon besitzen. Durch den Druck sind bekannt geworden und auch auf uns gekommen: ein Te Deum and Jubilate; Psalms; Chaunts; Magnificat et nunc dimittis; Stricke ve Seraphic Hests, Hymn for Christmas Day; Let joyful Anthems; The Heavenly. Hests Descend.; Lessons for the Harpsichord; III Trios for 2 V. and B. Die noch übrigen VI Violinconcerte, eben so auch ein Solo für Viola oder Gamba, lassen ihn zugleich auch für einen ausgezeichneten Violinspieler halten. Er lebte in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, in welcher Zeit auch alle jene Werke dort erschienen sind, und denen zufolge er, wofür ihn Einige halten wollen, nicht bloßer Instrumentalcomponist war. 17.

Alcuin (auch Alcwin und Albinus), ein Angelsachse, geb. in der Grafschaft York gegen 732, genoß in York, der damals besten Schule Englands, seinen Jugendunterricht. Der Bischof Egbert (des Königs Bruder) und nach diesem Aelbert nahmen sich des eben so talentvollen als frommbescheidenen Knabens väterlich an. Bald überstralte er alle seine Mitschüler in Wissenschaft und Sitte so sehr, daß ihn Aelbert (gest. 780) zum Vorsteher der Schulanstalt erhob. Bei Gelegenheit einer Gesandtschaft nach Rom, die ihm von den Nachfolgern Aelberts übertragen wurde, lernte ihn Carl der Große in der Lombardei kennen, gewann ihn für Frankreich und setzte ihn über die neu errichteten Pfalz- oder Hof-Schulen. Bald darauf wurde nun jener ruhmwürdige Verein für Wissenschaft und Kunst am Carlshofe geschlossen, in welchem Kaiser Carl den Namen David, und Alcuin den Namen Flaccus führten. Der Kaiser selbst und mehrere seiner vornehmsten Beamten gewannen durch die Belehrungen dieses trefflichen Mannes an Kenntnissen mancher Art, noch mehr an Liebe zu aller Weiterbildung. Nur fühlte sich der stille Mönch am unsteten und fortwährend kriegerischen Hofe Carls bald genug nicht recht wohl, weshalb ihn Carl,

der ihn nicht missen wollte, zum Vorsteher über zwei nahe gelegene Klöster Frankreichs machte. Das fruchtete zwar, aber nur für kurze Zeit, denn die schlechte Disciplin der französischen Mönche war unserm Alcuin so zuwider, daß ihm Carl 790 nach York zurückzukehren erlaubte. Unter dieser Zeit war der alte nestorianische Streit, der bereits seit 783 wieder erneuert worden war, der Streit über die Frage, ob Jesus auch seiner menschlichen Natur nach Gott genannt werden müsse, so heftig geworden, daß Kaiser Carl sich zu Concilien deshalb entschlossen hatte. Keinen rechtgläubigeren und rüstigeren Kämpfer konnte er sich wünschen, als seinen Alcuin, den er auch deshalb wieder zu sich berief. Er kam und überwand 792 schon auf dem ersten Concil zu Regensburg die Gegner, völlig aber erst 794 zu Frankfurt, worauf er sich in das Kloster zu Tours begab. Auch hier gefiel es ihm der leichtfertigen Mönchssitten wegen so wenig, daß er sich nach Fulda wünschte. Zum Glück starb 796 der Abt Hither und Alcuin erhielt dessen Stelle. Nun richtete er zuvörderst bessere Ordnung, genaueres Befolgen der Regel des heiligen Benedict ein und gleich darauf eine Schule, die sich bald berühmt machte und tüchtige Zöglinge entließ. Alcuin selbst unterrichtete in der heiligen Schrift, der Grammatik, Rhetorik, Dialektik und Astronomie. Auch Dichtkunst und Musik beförderte der Mann, so wenig er auch in seinen 272 größeren und kleineren Gedichten sich selbst als eigentlich begabter Dichter zeigte. Vorzüglich viel verdankt ihm die gelehrte Welt dadurch, daß er seinen Untergebenen Liebe zu Abschriften guter Bücher beibrachte. Er selbst stellte auf Carls Wunsch eine gereinigte, genau gesichtete Abschrift der kalvinischen Kirchenbibel her, die der Kaiser weiter verbreitete. Der Kunst des Gesanges, welche Carl besonders liebte und förderte, widmete Alcuin alle Sorgfalt, so weit es ihm möglich war, theils der hierin ganz vorzüglich ungelehrigen Franzosen wegen, über deren rauhe und unbiegsame Stimmen er nicht wenig klagte, theils auch wohl seiner eigenen, selbst für jene Zeiten nicht zu hohen Kenntniß und Fertigkeit wegen, die man sich in der Folge, um seiner andern hohen Eigenschaften willen, vergrößerte. Zwar hat uns der Fürstabt Gerbert im ersten Theile seiner Scrip. de Musica eccles. ein Bruchstück eines Werkes aus der Wiener Bibliothek überliefert; allein es führt seinen Namen jedenfalls mit Unrecht; vielmehr gehört es dem Mönch Aurelianus Reomensis (aus dem Kloster Reomé im Bisthume Langres), der um die Mitte des neunten Jahrhunderts lebte. Dieser Aurelian schrieb Musica disciplina in 20 Capiteln, mit dessen achtem Capitel „de tonis 8" jenes, dem Alcuin zugeschriebene Fragment übereinstimmt. Alcuin's Abhandlung über die Musik (denn gedacht hat er ihrer gewiß in seinen Schriften; das forderte der Gebrauch und seine Liebe zur Kunst) ist eben sowohl verloren, als sein Werk über Rechtschreibung. P. Ziegelbauer hat diesen Tractat schon längst unter die verlornen gezählt in seiner hist. literaria Ord. St. Benedicti, wo man auch Alcuin's Leben ausführlich beschrieben findet. Sammlungen der Schriften Alcuin's haben Duchesne und Troben veranstaltet, in denen gleichfalls sein Leben zu lesen ist. Dazu sind Nachträge geliefert worden von Basnage, Pez u. A. Es wird immer noch von Handschriften gesprochen, die der Bekanntmachung werth seyn sollen. Seine Arbeiten handelten in Commentaren über biblische Bücher, ascetischen Schriften, Briefen, Gesprächen, Gedichten, Abhandlungen über die sieben freien Künste, wovon nur noch zwei, über Grammatik und Rhetorik, vorhanden sind. Werden wir auch am Verluste seiner Abhandlung über Musik nichts Empfindliches zu tragen haben, so werden wir dennoch den eifrigen Mann unter die vorzüglichsten Beförderer

der Tonkunst zählen müssen, schon um der Verbesserung und Vermehrung der Schulen, besonders um der Sorgfalt willen, die er überall der Verbreitung eines zweckmäßigen Kirchengesanges erwies. Selbst den Grund zur Hochschule in Paris legte er noch im Jahr 802 bei einem Besuche des Hofes, wohin er oft geladen wurde. Er starb 804 am 19ten Mai über 80 Jahre alt. G. W. Fink.

Alday, zwei Brüder, beide ausgezeichnete Violinvirtuosen, auch beide, namentlich aber der jüngere, sehr geistreiche und talentvolle Componisten für ihr Instrument. Sie wurden in Perpignan ums Jahr 1765 geboren, kamen aber als kleine Knaben schon nach Paris, wo ihr Vater als Professeur der Mandoline lebte. Ihr erstes öffentliches Auftreten war im Conzert spirit. zu Paris, und erregte ein solch' allgemeines Aufsehen, daß auch die besten damaligen Violinspieler, die sich festgesetzt zu haben glaubten in der Gunst und dem Beifalle des Publicums, sie als gefährliche Nebenbuhler betrachteten. Mancherlei Intriguen verschlossen ihnen den Weg zu den Theatern und Opern, und so wurden sie bei der königl. Kammercapelle angestellt. Dies war vielleicht der Grund, warum sie bei der vorletzten französischen Revolution auf einmal aus den Augen der Welt verschwanden, und man nichts mehr von ihnen hörte und sah, als das meisterhafte Violinconcert (d moll), welches der jüngere schon im Jahre 1780 herausgegeben hatte und eine Lieblingspiece besonders reisender Virtuosen geworden war, nicht blos weil es wegen seiner außerordentlichen Schwierigkeit ganz geeignet war, sich durch den Vortrag desselben als fertiger Spieler zu zeigen, sondern auch weil es durch die Munterkeit und das freundliche Gewebe seiner Tonfiguren und wieder das Gesangreiche seiner Melodien vom Publikum sehr gerne gehört wurde, und auch den Spieler als geschmackvollen Künstler zu beurkunden vermochte. Erst im Jahre 1793 erschien der Jüngere wieder zu London als erster Solospieler, als welcher er sich bis zum Jahre 1806 dort aufhielt und in dieser Zeit die musikalische Literatur mit vielen vortrefflichen Werken, besonders für die Violine, beschenkte, unter denen wir außer jenem Concerte noch III Trios for 2 V. and Vc. — II Concert. p. V. princ. — und Conc. p. il V. c. Acc. Nr. 4. besonders hervorheben zu müssen glauben. Nach der Zeit wurde er als Musikdirector und Musikmeister nach Edinburg versetzt und erfreute sich dort der allgemeinsten Achtung und auch des sorgenlosesten Lebensunterhalts. Von dem älteren Bruder, der ebenfalls mehrere gründlich bearbeitete Quartetten und Duos für die Violine schon früher geliefert hat, schweigen alle Nachrichten bis zum Anfange des jetzigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er zu Lyon sich aufhielt und daselbst auch noch vor dem Jahre 1808 einen ansehnlichen Musikhandel errichtet hatte: ein Beweis vielleicht, daß die Kunst selbst nicht hinreichend gewesen seyn muß, die nöthigen Bedürfnisse seines Lebens zu befriedigen. Kw.

Alderinus, Cosma, von diesem im 16ten Jahrhunderte blühenden und sehr hoch geachteten Schweizer-Componisten ist leider weiter nichts bekannt, als ein Werk: LVII Hymni sacri à 4, 5 e 7 voci. Bern 1553. 4. Auch von seinen Lebensumständen ist jede Spur verloren gegangen.

Aldhelm oder Adelmus, Neffe des Königs Ina der Westsachsen, war Anfangs Mönch zu Malmesbury in Wiltshire, wurde aber im Jahre Christi 705 wegen seiner außerordentlichen Gelehrsamkeit und vielseitigen Bildung zum Bischof von Shirburn in Dorsetshire erwählt, und starb

daselbst am 28. Mai 709 im Rufe großer Heiligkeit. Er war zugleich ein vorzüglicher Harfenspieler, auch ausgezeichneter Sänger und Dichter. Die von ihm noch übrig gebliebenen und bekannten Cantiones Saxonicae pflegte er, ihres biblisch moralischen Inhalts wegen, selbst auf den Straßen dem Volke vorzusingen, um ihnen desto mehr Eingang in die Herzen und Gemüther der Hörer zu verschaffen: ein Beweis, wie man schon in den ältesten Zeiten die Macht des Gesangs und die Vorzüge eines ächt musikalischen Vortrags zu schätzen und zu erkennen wußte. Das einfachste Lied auch, gesungen — macht es einen weit mächtigeren Eindruck auf das Innere, als nur monoton gesprochen oder gelesen. Beispiele von den Compositionen A—s finden sich in Abt Gerberts Histor. de cantu etc. Tom. I pag. 202. — Abdrücke eines Manuscripts aus dem 9ten Jahrhundert.

Aldrich, Henry, wurde im J. 1647 zu Westminster in London geboren, kam 1662 ins Christkirchen-Collegium zu Oxford, und wurde am 3. April 1669 zum Magister ernannt. Nachdem er darauf in den geistlichen Orden aufgenommen war, zeigte er gar bald eine solche außerordentliche Gelehrsamkeit sowohl in theologischen als anderen Wissenschaften, daß er für den berühmtesten Lehrer dieses Collegiums galt, und nicht nur am 15. Febr. 1681 das Canonikat an dieser Kirche erhielt, sondern gleich darauf auch (im Mai) zum Baccalaureus und endlich zum Dr. der Theologie erhoben wurde. Noch nicht genug aber: die Streitigkeiten, welche unter der Regierung Jacobs II. mit den Papisten statt hatten, gaben ihm Gelegenheit, den ganzen Schatz seiner Gelehrsamkeit und seine vielseitigen Kenntnisse der Welt zu zeigen, und er erwarb sich dadurch ein so großes und allgemeines Ansehen, daß er am 17ten Juni 1689 die Stelle eines wirklichen Decans an der Christkirche erhielt, welche während der Revolution der Papist Massey nicht gar freiwillig verlassen hatte, und in dieser Würde auch bis zu seinem Tode, den 14. Decemb. 1710, verblieb. — So viel Zeit auch seine zahlreichen gelehrten theologischen Schriften und vornehmlich die neuen Ausgaben alter Classiker ihm wegnahmen, so fand er unter der Menge von ehrenvollen Bemühungen doch noch Muße genug, neben der Baukunst auch die Musik förmlich zu studiren, und auch in dieser sich so große Kenntnisse zu erwerben, daß sie allein schon hinreichend gewesen wären, sein Andenken bei der spätesten Nachwelt rühmlichst zu erhalten. Alles Vortreffliche von dem, was ein Palestrina, Carissimi, Vittoria und andere berühmte italienische und deutsche Meister an Kirchenmusiken geliefert hatten, sammelte er mühsam zusammen, brachte es in Partitur, und setzte mit vieler Einsicht und kritischer Beurtheilung unter mehrere derselben einen englischen Text, so daß auf diese Weise die englischen Kirchen mit einer ausgesuchten Musik bereichert wurden, welche sie gewissermaßen als ihr Eigenthum, als englische Producte, ansehen durften. Als Gelehrter nicht gewohnt, irgend Etwas nur in dem Grade der Dilettanterie zu treiben, und namentlich ohne nicht zugleich auch um dessen Geschichte sich zu bekümmern, blieb er natürlich dabei nicht stehen, notirte vielmehr Alles auf, was bei jener Operation ihm aufstieß, und auf Musik, besonders auf deren Geschichte Beziehung hatte; den musikalischen Schriftstellern, welche Brossard in seinem bekannten Werke angegeben hatte, spürte er immer weiter nach, um die genauesten Nachrichten von ihrem Leben und Wirken zu erlangen, so daß er nach seinem Tode, neben vielen anderen Handschriften, auch einen großen Packen in Folio hinterließ, der, voll der interessantesten und wichtigsten einzeln und zerstreut gegebenen Bemerkungen über

alle Theile der Musik, wohl werth gewesen wäre, zu einem vollständigen Ganzen umgearbeitet zu werden, im Gegentheil aber in der Bibliothek seines Collegiums zu Oxford niedergelegt wurde und hier bis auf den heutigen Tag als ein wahrhafter Schatz aufbewahrt wird. Nach Aussage eines Augenzeugen erstreckt sich der Inhalt desselben über die Theorie des Orgelbaues, die Musik der alten Griechen, den Pater Menestrier, über alte und neue Instrumente und deren Proportion, über verschiedene Punkte in der Theorie und Praxis der Musik, und besteht endlich auch in einem Fragmente zu einem vollständigen Werke über den Contrapunkt. Von A—s eigenen praktischen Compositionen enthält der dritte Band des vom Dr. Tudway gesammelten brittischen Museums über 40 Anthems und andere Stücke für die Kirche. Zur Erholung von seinen ernsteren Studien pflegte er auch wohl mit der Composition munterer Gesellschafts- und anderer Lieder sich zu beschäftigen; unter 8 bis 10, welche in den zwei Büchern der Catchclub or merry Companion davon enthalten sind, sind besonders sein Lob auf den Rauchtabak der originellen Erfindung wegen, und der Rundgesang: Hark the bonny Christchurch bells, wegen seiner überaus gefälligen Melodie, bewundert worden. Während der 20jährigen Verwaltung des Christkirchen-Collegiums legte A. auch eine Musikschule an, hielt mit deren Zöglingen wöchentliche Concerte in seiner Wohnung, und führte überhaupt eine solche vortheilhafte und pünktliche Aufsicht über alle Arten von Musik, zunächst aber so weit sie die Kirche anging, daß sich das dankbare Andenken daran bis jetzt noch in England erhalten hat. Wie viele Kirchen haben sich wohl eines solchen Beschützers und Beförderers der Musik zu erfreuen!? — Lwe.

Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo, war Capellmeister des Herzogs von Mantua und, wie er sich selbst titulirt, Principe de' Filarmonici, geb. zu Bologna; blühete nicht nur als Kirchen- sondern auch als Theatercomponist in den Jahren von 1696 bis 1711, doch mochte die Viel- oder Allseitigkeit der Kunst und des Styles, in welcher er sich mit einem unverkennbar zu großen Selbstvertrauen versuchte, nachtheilig auf den Werth und die Gediegenheit seiner Werke hinwirken; nichts desto weniger aber standen die drei Kirchenmusiken, welche von ihm im Drucke erschienen und auch bis auf unsere Zeiten gekommen sind, damals in großem Ansehen: Armonia sacra, in X Motetti à 2 e 3 Voci s. ec. Viol. 1701. — Concerti sacri, in X Mot. a v. s. c. 2 Viol. 1703. und Son. a tre; und auch seine Opern: Dafni 1696; Gl' Inganni amorosi scoperti in villa. 1696, 1699; die komischen: Amor torna in 5 al 50 und overo Nozz' d là Flippa e d'Bedett (diese in der dasigen Bauernsprache) 1699; ferner la Fortezza al Cimento, 1700; le due Auguste, 1704; Pirro, 1711; und endlich I tre al Soglio, wurden auf mehreren Theatern Italiens mit Beifall gegeben. Die Oper: Cesare in Alessandria, welche 1711 zu Bologna unter seinem Namen gedruckt wurde, ist im königl. Musikarchive zu Copenhagen mit verbrannt. Von Einigen wurde A. auch Aldourandi genannt, es ist unentschieden, ob er zu seinen Lebzeiten schon diesen Namen, vielleicht pseudo, führte. — i —.

Alembert, Jean le Rond d', einer der berümtesten Mathematiker und überhaupt Gelehrten des 18ten Jahrhunderts, wurde geb. zu Paris 1717, aber von seinen Eltern ausgesetzt; ein Polizeicommissair fand das Kind, übergab dasselbe jedoch seiner Schwächlichkeit wegen nicht dem Findelhause, sondern einer armen Glaserfrau. Es kann seyn, daß derselbe dazu insgeheim beauftragt war, da die Eltern, obwohl sie sich nicht öffentlich

nannten (die Mutter war die Mad. von Tausin, Canonissin von Beaujeu und der Vater der Provinzialcommissair der Artillerie und Dichter Destouches), ihm dennoch ihre Pflege nicht ganz entzogen, und der Vater ihm sogar in der Folge eine Rente von 1200 Livres aussetzte, welche für die damaligen Lebensbedürfnisse recht wohl hinreichte. Als Kind schon zeigte A. viel Gewandtheit und Leichtigkeit im Lernen, mit seinem 4ten Jahre kam er in eine Pensionsanstalt und zählte erst 10 Jahre, als der Lehrer der Anstalt, ein verdienstvoller Mann, erklärte, daß er ihm nichts mehr zu lehren habe. In seinem 12ten Jahre kam er in das Collegium Mazarin, und überraschte die Lehrer desselben so sehr mit seinen Anlagen, daß sie in ihm einen neuen Pascal zur Aufrechthaltung der Sache der Jansenisten, mit welchen sie eng verbunden waren, gefunden zu haben glaubten; auch schrieb er in den ersten Jahren seiner philosophischen Studien einen Commentar über die Epistel Pauli an die Römer, doch fesselte ihn nachher die Mathematik so sehr, daß er allen theologischen Streitigkeiten sich entzog. Er verließ das Collegium, studirte die Rechte und ward Advocat, hörte aber nicht auf, sich mit der Mathematik zu beschäftigen, obschon ihm fast alle Hülfsmittel dazu abgingen. Eine Schrift über die Bewegung fester Körper in einer Flüssigkeit, und eine andere über die Integralrechnung, welche er 1739 und 1740 der Academie der Wissenschaften vorlegte, zeigten ihn in einem solchen günstigen Lichte, daß dieselbe 1741 ihn zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannte. Hierauf schrieb er seine berühmten Werke über Dynamik (Traité de dynamique), über die Flüssigkeiten (Tr. des Fluides), gewann 1746 durch seine Theorie der Winde den von der Berliner Academie ausgesetzten Preis und ward zum Mitgliede derselben ernannt. Unter den Denkschriften, welche er dieser Academie übergab, zeichnen sich zwei über die reine Analysis, und eine über die Schwingungen der Saiten aus (Recherches sur la courbe, que forme une corde tendue mise en vibration). Ueberhaupt strebte er darnach, seine nicht weniger ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse und Geschicklichkeiten mit den mathematischen zu verbinden, und lieferte in solcher Hinsicht eine Menge Werke, die auch in der Geschichte und Literatur der Musik einen unsterblich ruhmvollen Namen ihm erworben haben. Schon früher hatte er Elemens de Musique theorique et pratique suivant les principes de Rameau für die Pariser Academie geliefert, die, wenn sie — nach seinem eigenen Geständnisse — eigentlich auch weiter nichts waren, als ein detaillirter Auszug aus Rameaus Theorie, ihn gleichwohl als einen tiefdenkenden Musiker beurkundeten und daher, außer den vielen besonderen Abdrücken und der durch Marpurg besorgten deutschen Uebersetzung, drei verschiedene vermehrte Auflagen erlebten. Die erste Gluth seiner Neigung für Mathematik hatte hiernach zwar auf einige Zeit seine früh erregte Liebe für die schönen Wissenschaften und die Musik insbesondere etwas eingeschläfert, und er beschäftigte sich mit dieser nur in so weit, als sie zugleich mit der Mathematik zusammentraf, doch, als nach seinen wichtigsten Entdeckungen die mathematischen Untersuchungen ihm nicht mehr eine so reiche Erndte neuer Wahrheiten gewährten (seine vielen Werke dieser Art gehören nicht hieher), oder als er das Bedürfniß fühlte, seinen Geist von so tiefen Forschungen ausruhen und seine Seele dagegen sich einigen Genuß verschaffen zu lassen, erwachte auch jene Liebe wieder, und er betrat aufs Neue in einer „Geschichte der französischen Musik,“ welche sich in dem 3ten Bande von Lamberts Gelehrten-Geschichte vorfindet, und einer Abhandlung über den Ursprung, Fortgang und die Verbindung der Künste und Wissenschaften, die auch aus dem Französischen ins Deutsche

übersetzt wurde, mit dem reinsten Sinne für alles Schöne, Gute und Kunstvolle auch das Gebiet der Tonkunst. In die allgemeine französische Encyclopädie, mit deren Einleitung er sich zuerst von der Mathematik abwandte und die stets ein Muster des Styls bleiben wird, wie man über Wissenschaft und Kunst mit Würde schreiben muß, lieferte er eine lange Reihe der vortrefflichsten musikalischen Artikel, und trat mit Rousseau, Rameau und la Grange in den lebendigsten Briefwechsel über verschiedene Theile dieser Kunst (mehrere Briefe davon enthält der Mercure de France). Die Encyclopädie, deren mathematischen Theil er übernommen hatte, war Schuld, daß er nun wieder die schönen Wissenschaften und vornehmlich die Tonkunst mit der Mathematik zugleich bearbeitete. Alle seine Schriften in diesem Fache zeichneten sich mehr noch als alle früheren durch Gründlichkeit und Genauigkeit, durch Reinheit der Sprache und des Styls, durch Kraft und Stärke der Gedanken aus, und fanden bei allen guten Köpfen Beifall, so namentlich die hieher gehörenden Recherch. sur les cordes soncres, und sur la vitesse du son, dennoch aber ward er in unzählige Händel verwickelt; selbst von Seiten der Regierung hatte er wegen der Encyclopädie Verfolgungen und Zurücksetzungen zu erdulden; demungeachtet aber folgte er nicht den ehrenvollen Einladungen eines Friedrich II., sich in Berlin niederzulassen, auch nicht den eigenhändig geschriebenen Anerbietungen der Kaiserin von Rußland, die Erziehung ihres Sohnes zu übernehmen. Es betrübte ihn nicht, daß von Ausländern erst sein Vaterland seinen Werth kennen lernen mußte; und erst als die französische Academie der Wissenschaft enden gerecht angesprochenen Gehalt ihm verweigerte, nahm er willig das vom König von Preußen ihm dargebotene Jahrgeld. Ueberhaupt war die Einnahme d'A—s immer nur mäßig, dennoch übte er die Wohlthätigkeit im weiten Umfange. Länger als 30 Jahre lebte er, ein Günstling mächtiger Fürsten, der mit einem Friedrich dem Großen, der ihn 1763 persönlich kennen gelernt hatte, einen regelmäßigen Briefwechsel unterhaltend, höchst einfach bei der Frau, die ihn erzogen hatte, und verließ diese Wohnung nur, als seine Gesundheit ihn dazu nöthigte. Sein eben so zartes als dauerhaftes Verhältniß zur l'Espinasse zeugt von seinem gefühlvollen Herzen. Die Unabhängigkeit über Alles schätzend, vermied er die Gesellschaft der Großen und suchte nur den Umgang solcher Personen, denen er sich mit der ganzen Heiterkeit und Freimüthigkeit seines Charakters hingeben konnte. Das hohe Ansehn, dessen er genoß, seine beständigen Freundschaftsverhältnisse mit Voltaire und seine großen Verdienste zogen ihm viele Neider und Feinde zu, doch hatte er mit J. J. Rousseau nur einen kleinen literarischen Streit wegen eines für die Encyclopädie bestimmten Artikels über Genf. Was die Religionsansichten d'A—s betrifft, so war er ein sehr vorsichtiger Naturalist. Er starb am Stein, ohne sich der Operation unterwerfen zu wollen, am 29. October 1783, im 66sten Jahre seines Lebens. Der Briefwechsel mit Friedrich dem Großen erschien nach seinem und dieses Tode im Drucke, und gewährt eine höchst angenehme Unterhaltung. Die Feinde d'A—s wollten seinen Werth bestimmen, wenn sie sagten, er sey ein guter Geometer unter den Literatoren und ein guter Literator unter den Geometern gewesen; allein wir wissen, daß nur entschiedene Feinde so urtheilten, und der Musiker und Tongelehrte vorzugsweise kann seiner nur mit der größten Achtung gedenken. Seine sämmtlichen Werke literarischen und schönwissenschaftlichen Inhalts erschienen unter dem Titel: Oeuvres philosoph., historiques et litérair. de d'Alembert. XVIII Vols. 1805 zu Paris.

q.

Aleotti, Rafaele Argenta, ein Augustiner-Mönch aus Ferrara und zugleich im 17ten Jahrhundert sehr ausgezeichneter und berühmter Musiker, auch Componist im Fache der Kirchenmusik. Leider ist von seinen vielen Werken nichts im Drucke erschienen, außer einigen Motetten und Madrigalen, welche noch bis in die jüngste Zeit ihre Verehrer und Freunde fanden. 39.

Aleotti, Vittoria, Componistin aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert, war die zweite Tochter des berühmten Baumeisters Gio. Batt. Aleotti von Argenta, und blühete ums Jahr 1590. Als Kind von 4 bis 5 Jahren war sie stets bei ihrer älteren Schwester, und hörte mit der größesten Aufmerksamkeit zu, wenn diese anfänglich von Alessandro Milleville und nachher von Ercole Pasquino in der Musik unterrichtet wurde. Kaum nach einem Jahre fing sie auf einmal, und zur größten Verwunderung des Pasquino und ihrer Eltern, von selbst an, auf dem Harpichord zu spielen. Hierdurch vollkommen überzeugt von ihrer Anlage und Liebe zur Musik und Kunst überhaupt, übergaben sie nun ihre Eltern dem Pasquino förmlich als Schülerin, unter dessen Leitung sie auch in der kurzen Zeit von kaum zwei Jahren die bewunderungswürdigsten Fortschritte machte. Auf den Rath des Lehrers wurde sie zur weiteren Ausbildung in das Nonnenkloster St. Viti zu Ferrara geschickt, welches wegen des darin ertheilten vortrefflichen Musikunterrichts und seiner verschiedenen Kunststudien allgemein berühmt war. Nach vollendetem 14ten Jahre wollten ihre Eltern sie wieder aus dem Kloster zurücknehmen, allein es gefiel ihr hier so gut, und die vielen musikalischen Uebungen und Aufführungen, welche darin veranstaltet wurden, hatten einen solchen hohen Reiz für sie, daß sie sich gar nicht wieder heraussehnte, vielmehr dasselbe zu ihrem immerwährenden Aufenthalte erwählte, sich als Nonne einschreiben ließ, und als solche auch ihr Leben dort beschloß. So ging für die Welt dies vielversprechende und seltene Talent verloren, in welcher es ohne Zweifel weit mehr zum Frommen seiner Kunst hätte beitragen können, als in den engen Mauern des stets doch nur einseitigen und ertödtenden Klosters. Von ihren vielen Compositionen veranstaltete ihr Vater eine Auswahl von 21 Stücken, und ließ dieselben unter dem Titel: Ghirlanda de Madrigali à 4 voci zu Venedig 1593. 4. drucken; der Text derselben war von Guarini. Wie viel Anderes aber, noch Vortrefflicheres vielleicht, mag, als Schöpfung eines seltenen Genies, dort in den stillen einsamen Zellen, ungekannt wie sein Meister, verschwunden seyn! — S.

Alessandri (Felice), geb. zu Rom 1742, wurde auf der Musikschule zu Neapel gebildet. Seine ersten Opern zu Turin erhielten Beifall, ebenso galt er in Paris, wo er vier Jahre lebte, vorzüglich viel in den Concerts spirit. Vermählt mit der Sängerin Guadagri begab er sich 1768 nach London, wo er zwei komische Opern schrieb, die aber wenig Glück machten, weshalb er bald in sein Vaterland zurückkehrte und 16 Jahre lang als Operncomponist ohne eigentliche Anstellung lebte. 1784 reiste er nach Petersburg, wirkte als Singlehrer, bis er 1789 als zweiter Capellmeister in Berlin mit 3000 Thlr. Gehalt angestellt wurde. Im folgenden Jahre erhielt seine Oper il Ritorno d'Ulisse dort allgemeinen Beifall. Seine nächstfolgende komische Oper la compagnia d'Opera a Nanchino (die Operisten in China) war eine Satyre gegen die Ränke des damaligen Opernpersonals, die ihm Feinde machte. 1791 brachte er seinen neu bearbeiteten Dario auf die Bühne. Jetzt fing das musikalische Wochenblatt an, gegen

ihn und den Dichter der beiden letzten Opern, Herrn Filistri, scharf zu Felde zu ziehen, was solchen Eindruck machte, daß ihm das schon übergebene Gedicht zur Oper Alboin 1792 wieder abverlangt wurde. Er ging in sein Vaterland zurück, und lebte hier so zurückgezogen, daß seiner nie wieder gedacht worden ist. Selbst Dr. Lichtenthal erwähnt ihn nicht in seinem Dizionario. Ueberhaupt werden von unserm fleißigen Gerber 19 Opern seiner Composition namhaft gemacht. Unter diesen wurde il Vecchio geloso, op. buffa (der eifersüchtige Alte) ins Deutsche übersetzt und nicht selten gegeben. G. W. Fink.

Alessandro Romano, wegen seiner ausgezeichneten Geschicklichkeit und Fertigkeit im Violinspiel auch wohl Aless. della Viola genannt, wurde 1560 unter Paul III. als Sänger in die päpstliche Capelle aufgenommen, und machte sich nicht allein als solcher, sondern auch durch die Erfindung der mehrstimmigen Gesänge für alle Zeiten berühmt. Auch war er der erste, welcher Motetten mit Begleitung verschiedener Instrumente componirte, und somit eine in der Geschichte der Musik ewig fortlebende Person. Die von ihm gedichteten ersten Canzonetten sind, wie überhaupt seine Compositionen, sehr selten, und man weiß von ihnen nur, daß sie noch jetzt in einigen italienischen Bibliotheken existiren. Später verließ A. die päpstliche Capelle, begab sich unter die Olivetaner-Mönche, und nahm den Namen Julius Cäsar an. Diese Aufenthaltsveränderung ist wohl alleinige Ursache, warum keine weiteren Nachrichten von A—s Lebensumständen auf uns gekommen sind; seine Leistungen waren wohl werth und wichtig genug, auch das Geringste über ihn aufzubewahren, was auf diese vielleicht Einfluß hatte.

A l'Etendart (französisch) — zur Standarte; ist der Name eines Feldstücks, wodurch der Trompeter der Cavallerie das Zeichen giebt, nach Angriff des Feindes oder sonst einem Manöver und einer kriegerischen Bewegung sich wieder bei der zurückgelassenen und an einem bestimmten Orte aufgestellten Standarte zu versammeln und hier in Ordnung und Glied zu stellen. Es besteht dasselbe aus drei sogenannten Rufen und drei hohen und tiefen Posten. Ueber das Weitere s. d. Art. Feldstück.

Alexander, Johann, ein zu Anfange dieses Jahrhunderts berühmter Violoncellspieler und Componist für sein Instrument zu Duisburg, der sich jedoch weniger durch mechanische Fertigkeit als vielmehr durch einen überaus zarten und gesangreichen Ton, den er seinem Instrumente zu entlocken wußte, auszeichnete. Unter seinen Compositionen ist die beste: VI Var. p. Viocll. et Viol. über: Mich fliehen alle Freuden. Auch als Lehrer hat er sich verdient gemacht; im Jahre 1801 schrieb er eine „Anweisung für das Violoncell," Leipzig bei Breitkopf und Härtel, und im gleich darauf folgenden Jahre gab er heraus: Air av. XXXVI var. progress. p. l'Etude du Violoncll. av. la Doigtée et differentes Clefs, av. acc. d'un V. et Vc., welche beide Werke angehenden Virtuosen auf diesem Instrumente mit Recht empfohlen werden dürfen, insonderheit erhebt sich das letztere weit hinweg über das sogenannte trockene und ermüdende Schulspiel. —U—.

Alexander, Aphrodisiensis, peripatetischer Philosoph, geboren zu Aphrodisia in Karien, ein Nachfolger des Aristoteles, der an Gründlichkeit aber alle dessen Schüler und Jünger übertraf. Im J. 220, unter Kaiser Sept. Severus, war er wirklicher öffentlicher Lehrer der peripatetischen Philosophie, und soll als solcher auch ein nicht unbedeutendes gelehrtes Buch

über die Musik geschrieben haben, worunter man aber vielleicht auch seinen Commentar über Aristotelis Werke verstand.

Alexander Cytherius, ein Musikverständiger und zugleich praktischer Musikus von Cythera. Nach Juba Erzählung hatte er besondere Fertigkeit im Spiel des Epigonion, welches Instrument Athenäus auch Psalterion nennt (s. dies. Art.); er vervollkommte dasselbe durch eine Vermehrung seiner Saiten (er stopfte es voll mit Saiten, drückt J. sich aus); in seinem späteren Alter hörte er auf zu spielen, hing aber, wie Athen. lib. 4 erzählt, aus Dankbarkeit gegen die Götter dafür, daß sie ihn mit der Gabe zur Musik beschenkt hatten, sein Instrument in dem Tempel der Diana auf. 48.

Alexander, Symphoniarcha, Contrapunktist zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Von seinen Arbeiten ist für uns noch übrig geblieben: Motettarum 5—12 vocum lib. III, Frankfurt a. M. 1606. 4., welche für die eigentlichen Musikgelehrten und Geschichtsforscher von großer Wichtigkeit sind. 17.

Alexandre, Mr. C. G. (den vollständigen Vornamen haben wir nicht erfahren können), lebte in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris, war besonders sehr hochgeachtet und berühmt als fertiger und zugleich geschmackvoller Violinspieler, doch hatten auch seine Compositionen, namentlich die Opern: Godefroy de Buillon, Georget et Georgette 1761, le petit Maitre en province 1764, l'esprit du jour 1782, und seine VI Violinconcerte sich des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen. Sein op. 8. VI Duetti p. 2 Viol. war noch in jüngster Zeit eine Lieblingspiece, welche Lehrer ihren Schülern zur Uebung und Unterhaltung empfahlen, freilich sind sie jetzt durch einen Strom neuerer, wenn auch nicht durchgehends zweckmäßigerer und besserer, Compositionen der Art verdrängt worden. —i—.

Alexandri, siehe den Art. Alessandri.

Alexandrides, ein in den Vorzeiten sehr hochgeachteter griechischer Tonkünstler, und nach Athenäus (lib. 14) Erzählung der erste, welcher auf ein und demselben Blasinstrumente hohe und tiefe Töne hervorzubringen vermochte, also Erweiterer des Tonumfangs der Blasinstrumente. 48.

Alfred der Große. Dieser bis zum Mährchenhaften berühmte, seiner Thaten wegen mit allem Rechte belobte König wurde 849 geb., der sechste Sohn Ethelwolf's und Enkel Egbert's, welcher die sieben angelsächsischen Reiche vereinigt hatte. Seinen ersten Jugendunterricht soll er seiner liebevollen und für damalige Zeit auch in Bildung ausgezeichneten Stiefmutter zu verdanken haben, deren Sinn für angelsächsische Lieder und für Harfenspiel wohlthätig auf ihn wirkte, so daß Liebe für Kunst und Wissenschaft in ihm wuchs, obschon Veranlassungen und Gelegenheit, sich darin zu üben, damals selten genug waren. Die Verheerungen der wilden Normänner hatten England schon lange gedrückt, griffen immer weiter um sich und trotzten den größten Anstrengungen der Inselbewohner. Alle seine Brüder waren im Kampfe gegen sie gefallen und das Volk rief den muthigen, 22jährigen Jüngling 871 zum König aus. Geschlagen von der immer erneuten Uebermacht der Dänen, flüchtete er sich in die Hütte eines seiner Hirten und erbauete sich bald darauf eine Burg im unzugänglichen Moorland, wohin sich seine Getreuesten wendeten. Als er darauf erfuhr, daß sein Freund, der Graf Odbune, dem Feinde getrotzt und manche Vortheile errungen habe, verkleidete er sich als Harfner und wagte sich

so wiederholt in das Lager der Dänen; sein Spiel und sein Gesang gefielen, und er erhielt selbst Zutritt zu dem feindlichen Anführer. Dadurch kundschaftete er glücklich die ganze Lage der Dänen aus, und Obdune vermochte es nun, in einem muthigen Ausfalle das Heer der Dänen in Verwirrung zu bringen und die Abergläubigen zu entmuthigen. Alfred benutzte den Vorfall mit gewohnter Schnelligkeit. Ehe es die Feinde ahneten, stand er mit einem wie aus der Erde gestampften Heere gegen die erschrockene Masse und vollendete den Sieg. Die Dänen wurden Christen und erhielten Niederlassungen mit gleichem Rechte der Eingebornen. Viel beunruhigt, oft gestört und zurückgeworfen, immer neu in Kriege verwickelt, ohne eigentliche Liebe zum Kriege, erhielt er sich, aus Liebe zur Wohlfahrt des Landes, Kraft und Muth bis ans Ende; seine Einrichtungen waren vortrefflich und seine Thätigkeit außerordentlich und höchst geregelt, so weit es die Unruhe der Zeit nur gestattete. Im Kriege und Frieden war er musterhaft. Selbst für wissenschaftliche Bildung seiner rohen Zeit sorgte er durch eigene schriftstellerische Bemühungen. Die Musik wurde zwar gewiß von ihm nicht vernachlässigt; nur lassen sich die namhaft gemachten Thatsachen nicht mit Zuverlässigkeit erweisen. Wenn auch Thomas Busby in seiner Geschichte der Musik erzählt, Alfred habe, und zwar nach den Annalen der Kirche von Winchester, im J. 836 zu Oxford eine Professur der Musik, als Wissenschaft, gestiftet: so ist doch die Angabe genauern Untersuchungen nach so sehr zweifelhaft, daß sie weit gründlicher verneint als bejaht werden muß, obgleich sogar der erste Professor der Musik zu Oxford namhaft gemacht wird, der Mönch Johann von St. David. — Trotz dem gebührt dem Förderer aller Bildung auch hier eine besondere Ehrenstelle. Er starb 900. G. W. Fink.

Algarotti, Graf Franz, stammte aus einer alten reichen Familie, wurde am 11. Dec. 1712 zu Venedig geb., studirte seit seinem 14ten Jahre unter den ersten Gelehrten zu Bologna die schönen Wissenschaften, Mathematik, Astronomie, Naturlehre und Philosophie, auch Experimentalphysik und Arzneiwissenschaft, letztere besonders, wegen seines unwiderstehlichen Hanges zur Malerkunst, um der Anatomie willen. Im Jahre 1732 ging er nach Padua, um daselbst die griechische Sprache zu erlernen; darauf, mit allen diesen Schätzen und Kenntnissen ausgerüstet, zum Studium der alten Kunstwerke nach Rom; alsdann 1733 auf 18 Monate nach Paris, 1735 auf 6 Monate nach London, und endlich von da aus auch nach Petersburg. Auf seiner Rückreise aus Rußland machte er die persönliche Bekanntschaft des damaligen Kronprinzen von Preußen, mit dem er vorher schon als ein, seines ausgezeichneten Geschmacks und seiner vielseitigen Bildung und Kenntnisse wegen berühmter, Schriftsteller häufig Briefe gewechselt hatte, und der ihn nach seiner bald darauf folgenden Thronbesteigung als Friedrich II., um eben dieser Ursache willen nicht allein in den Grafenstand erhob, sondern auch zu seinem Kammerherrn ernannte. Der Ueberdruß am steifen Hofleben und auch seine abnehmende Gesundheit nöthigte ihn aber, 1749 in sein Vaterland zurückzukehren, stets jedoch in dem Besitze einer solch' ausgezeichneten Achtung und Liebe von Seiten des großen Königs, daß dieser ihm, als er am 3. Mai 1764 zu Pisa, seinem erwählten Wohnorte, ein Opfer der Auszehrung geworden war, daselbst ein herrliches Monument errichten ließ, dem dann der Abt Michelessi 1770 noch ein anderes literarisches zur Seite stellte. Unter A—s zahlreichen, insonderheit das Schöne zum Gegenstande habenden, gelehrten Schriften ist für die Musiker von großem In=

teresse sein Saggio sopra l'Opera, Livorno 1763, 8., welcher nicht allein 1767 unter dem Titel: A — s Essay on the Opera ins Englische, sondern 1769 auch von Raspe ins Deutsche übersetzt wurde; eben so auch seine Iphigenie en Aulide, eine den Worten nach französische Oper. Auffallend ist, daß man trotz dieser Werke A. nachgesagt, er habe von der Musik überhaupt nicht viel verstanden, sie auch nicht sehr geliebt, wenn gleich nur allein auf seine Veranlassung und Kosten Salimben's Bildniß zu Berlin gestochen worden sey. Die sämmtlichen Werke A—s erschienen zu Venedig 1791 — 1794 unter dem Titel: Opere del Conte Algarotti. Ediz. noviss. arrichita di cosider. aggiunte. Voll. XIV. 8., und hatten das Glück, sowohl ins Französische als nachher auch ins Deutsche übersetzt zu werden. Jener Saggio 2c. (Abhandlung über die Oper) befindet sich nach der Raspeschen Uebersetzung vollständig in Hillers musikalischen Nachrichten Bd. III. Der König Friedrich soll A. den Einzigen genannt haben, welcher wisse und empfinde, was wahrhaft schön und gut sey. Tr.

Algisi oder **Alghisi**, D. Paris Francesco, ein sehr berühmter italienischer Componist, geb. 1666, war zuletzt Organist an der Cathedralkirche zu Brescia, vorher, gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, lebte er zu Venedig und führte daselbst noch im Jahre 1691 die beiden Opern: l'Amor di Curtio per la Patria und il Trionfo della Continenza von seiner Composition auf, welche letztere eines solch außerordentlichen Beifalls sich zu erfreuen hatte, daß sie selbst noch im folgenden Jahre (1692) mehreremale wiederholt wurde: eine zu damaliger Zeit große Seltenheit in Italien und der sicherste Beweis von der Vortrefflichkeit des Werks. Die sonderbare, sehr zurückgezogene Lebensweise, welche er hauptsächlich in den letzten Jahren zu Brescia streng beobachtete, brachte ihn in den Ruf der Heiligkeit (santo Al. — der heilige Al. wurde er allgemein genannt). Seine Nahrung bestand nämlich einzig und allein nur in Kräutern, die er mit Salz vermischt in einem eisernen Gefäße über einer Oellampe in Wasser zu kochen pflegte. Dem ungeachtet aber brachte er sein Alter ziemlich hoch; er starb am 29. März 1743, also im 77sten Jahre seines Lebens. In seinem Testamente verlangte er, als ein Carmeliter Barfüßermönch gekleidet und in der St. Peterskirche dieses Ordens begraben zu werden. Dieser Bestimmung gemäß wurde sein Leichnam 4 Stunden lang öffentlich ausgestellt, und nach seiner Beerdigung führten, am 18. April desselben Jahrs, die sämmtlichen in Brescia anwesenden Tonkünstler ihm zu Ehren eine große und würdig bearbeitete Trauermusik auf, der eine unzählige Menge Volks, aus den höchsten und niedrigsten Ständen, beiwohnte. A. war vielleicht der einzige Tonkünstler, der bei seinen Lebzeiten sich rühmen konnte, nicht einen eigentlichen Feind zu haben; die Ursache davon mochte gerade seine anspruchslose und zurückgezogene Lebensweise seyn; gütig und zuvorkommend gegen Jedermann, der sich ihm näherte, beneidete er selbst auch Niemanden, der des größten irdischen Glücks sich zu erfreuen hatte. Er hatte kein Bedürfniß, als nur die Kunst, und war zufrieden mit dem Seelengenusse, den ihm diese verschaffte. So war er ein glücklicher Mann. W.

Algreen, Swen, ein schwedischer Gelehrter und würdiger Musikdilettant des vorigen Jahrhunderts, der in so fern hier eine ehrenvolle Erwähnung verdient, als er sich um die Verbesserung oder Einführung verbesserter Clavierinstrumente in seinem Vaterlande ein namhaftes Verdienst erwarb. Mit dem rühmlichst bekannten Mechaniker Dr. Brelin, dem Erfinder der Flügeltangenten, stand er nämlich in solch freundschaftlichem Verhältnisse, daß ihm derselbe das Geheimniß seiner Erfindung auf's deut-

lichste erklärte; A. benutzte diesen Unterricht zum allgemeinen Wohl, verfaßte mehrere Abhandlungen darüber, und gab durch die Veröffentlichung derselben den Instrumentenmachern seiner Zeit und seines Landes Gelegenheit, durch Nachahmung sich auch diese, sowohl auf Ton als auf Spielart der Instrumente vortheilhaft hinwirkenden Vervollkommnungen anzueignen. Eine nähere Beschreibung dieser Tangenten findet sich in den von Kästner übersetzten Abhandlungen der schwed. Akademie der Künste und Wissenschaften, Bd. XIX. pag. 34, in einem Aufsatze von Palmquist: „Auszug aus Hrn. S. Algreens Beschreibung von des verst. Dr. Brelins Clavicymbeltangenten und Hrn. Heinrich Th. Scheffers Zusatz; übergeben und ꝛc. von Fr. Palmquist." 21.

Aliprandi, Bernardo (in einigen Verzeichnissen steht sein Name fälschlich **Alpirandi** geschrieben), einer der ausgezeichnetsten Violoncellspieler nicht blos seiner, sondern wohl aller Zeiten. Um das Jahr 1780 war er als erster Violoncellist bei der Churfürstlichen Capelle in München angestellt, später ward er auch zum Capellmeister daselbst ernannt. Componirt hat er nicht sehr viel, und deshalb ist auch sein Name nicht sehr bekannt geworden; aber das Wenige, was er lieferte, ist gründlich gearbeitet, und zeugt von viel Geschmack, Fantasie und tiefem Gefühl, so namentlich seine Solo's für die Viola da Gamba. Seine Opern, mehrentheils im ernsten Style gehalten, wollten freilich nicht sehr gefallen und wurden seltener gegeben; doch ist dies noch keineswegs entscheidend für sein mehr oder wenigeres Talent, das ihm ein Jeder zusprechen mußte, der ihn sein Instrument behandeln sah und hörte. Auch war der geringe Gehalt, den er bekam (353 Gulden jährl.), wohl keineswegs geeignet, seiner zum Operncomponisten so sehr nothwendigen kühnen Fantasie die bedürftige Nahrung zu geben; Nahrungssorgen treten bei allen Kunstleistungen sehr empfindlich störend in den Weg.

Aliquottöne, Nebentöne, Beitöne, sind solche, die sich bei dem Anschlagen oder Anstreichen einer Saite, auch beim Anblasen irgend einer Pfeife oder eines Blaseinstrumentes zu dem Haupttone nach und nach vernehmen lassen. Schon in den ältesten Zeiten fing man an, durch verschiedenartige Messungen, namentlich der Saiten, die musikalischen Töne nach mathematischen Gesetzen in Zahlenverhältnissen zu bestimmen. Man findet schon Untersuchungen darüber unter den alten Chinesen und seit Pythagoras unter den Griechen. Nach und nach wurde die Akustik (s. d.) immer mehr ausgebildet, und in den neuesten Zeiten brachte sie unter Allen Ernst Florens Fridr. Chladny am weitesten. (Man sehe dessen Akustik Leipz. 1802, und die neue Auflage 1830). Wenn die ganze Länge einer Saite und die ganze Luftsäule einer Pfeife ohne allen Anstoß nur in einer einzigen gleich fortlaufenden Schwingungsart die Luft in Bewegung setzte, würde man nothwendig auch nichts weiter, als eben ihren einzigen Hauptton vernehmen. Nun hat aber jede Saite regelmäßig eingetheilte Schwingungsknoten, d. h. Stellen, Puncte, wo eine neue schnellere Schwingung irgend einer Abtheilung derselben, neben der langsameren Schwingung der ganzen Saite, die Luft zugleich in andere und zwar geschwindere Schwingungen setzt. Dadurch entstehen die schwächern Aliquottöne, die schwächer seyn müssen, weil sie von untergeordneten, von Nebenschwingungen entstehen. Je weiter sich also diese Nebenschwingungen von der Hauptschwingung entfernen, desto weniger werden sie in der Regel vernommen, so daß sie sich endlich unserm Ohre ganz unmerklich machen. — Um dies gehörig zu verstehen, muß man

sich ins Gedächtniß zurückrufen, daß eine in 2 gleiche Hälften getheilte Saite eine noch einmal so schnelle Schwingung erhält, d. i. ihre Hälfte vollbringt 2 Schwingungen, während welcher Zeit die ganze Saite nur 1 Schwingung macht. Die halbgeschwungene Saite giebt dann die Octave der ganzen in Bewegung gesetzten Saite. Folglich verhält sich die Octave zu ihrem Grundtone wie 2 zu 1. Theilt man nun die Saite in 3 Theile und setzt den Finger oder einen Steg auf das erste Dritttheil, so daß $^2/_3$ schwingen, so ertönt die Quinte über der Octave des Grundtons. Die Quinte verhält sich also zum Grundtone wie 2 zu 3 u. s. f. — Diese mathematischen Verhältnisse der Töne unter einander machten sonst einen Hauptbestandtheil jeder Harmonielehre aus, z. B. in Matthesons theoretischen Schriften u. v. A., wo man sich des Weitern und Ausführlicheren leicht Rathes erholen kann. In neueren Zeiten hat man diese Art des Wissens mit Recht von der Harmonielehre getrennt, ohne sie deshalb im Ganzen für überflüssig zu erklären; vielmehr ist sie zu verständiger Einsicht in das Wesen des Zusammenhanges der Töne nothwendig, wenn auch nicht zur Praxis der Musik oder der Composition. — An diesen immer kleiner getheilten, in 4, 5, 6, 7 Theile abgemessenen Saiten, was durch Hülfe eines Monochords (s. d.) am bequemsten geschieht, sieht man, daß die Reihe der durch zunehmende Verkürzung der Saite natürlich immer höher werdenden Töne mit dem Verhältnisse der Zahlensätze 1, 2, 3, 4, 5 ꝛc. genau übereinstimmt. Nehmen wir den Grundton C, so erzeugen sich die Beitöne in folgender Reihe:

Grundton Beitöne.

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 u. s. f.

Das sind dann allerdings Aliquot- oder Theiltöne, weil sie durch die Schwingungsknoten der eingetheilten Saite hervorgebracht werden. Man kann sie eben so gut auch akustische Töne nennen. — Wir haben schon bemerkt, daß je weiter sich die Schwingungsverhältnisse von der Hauptschwingung entfernen, sie desto weniger vernehmbar sind. Es kommt also dabei auf Feinheit des Gehörs an. Wir vernehmen sie bei Angabe eines tiefen Tones bis zur Septime, diese mit. Je höher der Grundton ist, desto weniger treten sehr begreiflich die Nebentöne hervor. Diese Einrichtung der Natur scheint dem Haupttone durch die anfangs mit ihm völlig verschmolzenen, nur nach und nach bei längerer Dauer der Reihe gemäß hervortretenden Nebentöne in ihrer Verschmelzung mit jenem Fülle und Kraft zu geben. Wenigstens ist dies bei der Orgel der Fall, wo die gebildetsten und zugleich practischen Männer, z. B. Wilken, Rink u. s. f., sämmtlich für die Beibehaltung der Mixturen (s. d.) sind, gegen Gottfr. Weber u. A., die sie verwarfen. — Auf Streichinstrumenten hat man diese Naturgesetze zur Hervorbringung der Flageolet-Töne (sons flûtes) benutzt, wovon man im 22sten Jahrg. der Leipz. allgem. musik. Zeitung zwei ausführliche Abhandlungen liest, eine von J. G. Maaß S. 477, und die andere von J. H. Kü-
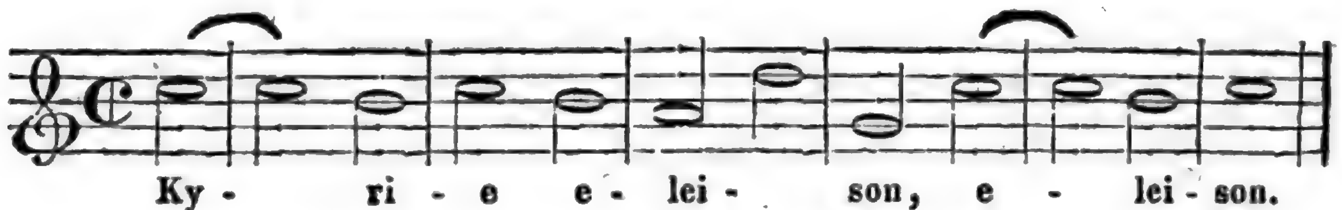
ster S. 437, welcher letzte schon im 21sten Jahrg. S. 701 davon gehandelt hatte. In neuerer Zeit hat bekanntlich von Allen N. Paganini häufigen Gebrauch davon gemacht, weshalb diese Lehre auch in Carl Hubers Violinschule, „Ritter Paganini's Kunst, die Violine zu spielen," und in F. Mazas Méthode de Violon u. s. w. aufgenommen worden ist. Man hat diese Töne auch harmonische (sons harmoniques) genannt, thut es zuweilen noch, und für die Harfe, wo sie nicht selten angewendet werden, in der Regel, weil zuerst Rameau (s. d.) das ganze System der Harmonie auf diese Erscheinung zu bauen unternahm. Daß sich jedoch kein haltbares System der Harmonie darauf gründen läßt, ergiebt sich schon daraus, daß die Natur nach Verschiedenheit der sich schwingenden Körper auch ganz andere Schwingungsknoten und abweichende Beitöne entwickelt. Chladny hat die mannigfaltigsten Versuche der Art mit Glasscheiben, Metallplatten, Stäben, Glocken, Ringen u. s. f. angestellt, von deren Beitönen in der Musik keine Anwendung gemacht wird. Die Gesetze der Schwingung der Blasinstrumente sind von den Schwingungen der Saiten abermals verschieden. Es kommt hier auf die Erzitterungen der Luftsäule in den Pfeifen an, wobei hauptsächlich auf die größere oder geringere Geschwindigkeit und Schärfe des bald breiter, bald spitzer eingehauchten Luftstromes zu sehen ist. Deshalb haben die tiefern Blasinstrumente ein weiteres Mundstück als die höhern; deshalb wird das Rohr oder Blatt z. B. der Clarinette bei hohen Tönen mehr zusammengedrückt, oder auch die Lippe bei Messinginstrumenten. Davon handelt Chladny ausführlich am angezeigten Orte §. 69 u. f. Es kommt viel darauf an, ob die Pfeifen an beiden Enden oder nur an einem offen sind, was ganz andere Tonverhältnisse, weil andere Schwingungsknoten, giebt. Die Luftsäule hat auch hier in der Mitte der Röhre ihren Hauptschwingungsknoten, durch welchen sie sich in 2 Hälften theilt, die sich gegen einander stemmen und wieder auseinander drücken. Alle diese Töne der Pfeifen (Grundton und Beitöne) nennt man natürliche. Vergleiche Gottfr. Webers Akustik der Blasinstrumente in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung den Jahrg. 18 und 19; Ersch und Grubers Encyklopädie unter Beitöne; Wheatstone's Abhandlung über die Resonanz der Luftsäulen, übersetzt in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1828 S. 601; ferner 1826 S. 185 u. s. w. von Ernst Heinr. u. Wilh. Weber, und der letzten Untersuchungen dieser Art im Allgemeinen. G. W. Fink.

A livre ouvert (franz. auszuspr. a liw'r uwähr) dasselbe, was a vista, bei Oeffnung des Buchs, beim ersten Anblick; wird gebraucht, wenn ein Musikstück ohne Probe und ohne vorherige Durchsicht executirt wird. Im Deutschen ist der Ausdruck „vom Blatt" singen oder spielen dasselbe.
a.

Alla breve — nach kurzer Art, noch einmal so kurz. Ueber die Bedeutung und das Wesen dieser musikalischen Ueberschrift herrschen verschiedene Meinungen. Einige glauben, es werde ganz im Allgemeinen ein jedes Tonstück so überschrieben, in welchem die halbe Note (brevis) einem Viertel im $^2/_2$ Takte gleich seyn, also in einer doppelt so geschwinden Bewegung als sonst, die ganze Note wie eine halbe, und die halbe Note wie sonst ein Viertel vorgetragen werden soll; übrigens sey der Allabrevetakt von dem $^2/_2$ Takte ganz verschieden, und in diesem entspräche die Notengeltung der Bezeichnung derselben vollkommen. Andere hingegen behaupten, Allabrevetakt und $^2/_2$ Takt sey ganz eins und beide seyen homogen, denn man könne sich des Ausdrucks alla breve nur bei solchen Sätzen bedienen,

bei welchen die beiden Hauptzeiten der geraden Taktart wegen der ernsthaften Vortragsweise, mit welcher sie ausgeführt werden sollen, nicht durch Viertel-, sondern durch halbe oder sogenannte offene Noten, halbe Schläge bezeichnet werden, und somit der Takt aus einer ganzen oder 2 halben Taktnoten bestehe, die aber gleichwohl noch einmal so schnell als sonst, also gerade so geschwind als Viertel vorgetragen werden müßten. In Einem, und wohl in der Hauptsache, stimmen beide Ansichten mit einander ganz richtig überein: der Allabrevetakt hat ein noch einmal so schnelles Tempo, und seine Schläge sind daher noch einmal so kurz als sonst; allein in allem Uebrigen scheint die erstere mehr für sich zu haben. Wäre das alla breve nur im $^2/_2$ Takte üblich, so sehen wir nicht ein, warum unter Anderen Graun in seinem Oratorio „der Tod Jesu" die im $^4/_2$ Takt stehende Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" rc. mit alla breve überschreiben durfte? Es ließe sich diese Taktart vielleicht wohl als eine zusammengesetzte Form des $^2/_2$ Taktes denken, allein auch in seinem Zeichen kann der Allabrevetakt von dem $^2/_2$ Takte abweichen; für beide wird ein großes durchstrichenes C, oder eine große 2, durchstrichen oder nicht durchstrichen, gebraucht, für jenen aber auch wohl $^2/_1$, welches Zeichen dieser niemals führen kann, und dann sollte das den Allabrevetakt bezeichnende große durchstrichene C eigentlich auch ein wirklicher voller und durchstrichener Kreis seyn, im $^2/_2$ Takte aber stellt dasselbe gleichsam eine Theilung des Viervierteltaktzeichens (C) vor. Meistens jedoch steht alla breve nur über Tonstücken im $^2/_2$ Takte, doch würden diese ohne jene Ueberschrift den Charakter des Allabrevetaktes eigentlich noch nicht annehmen dürfen, und es wäre daher zu wünschen, daß die Tonsetzer auch beim $^2/_2$ Takte niemals jene Ueberschrift weglassen, wenn mit demselben der Charakter des alla breve verbunden seyn soll, oder das den Allabrevetakt vom $^2/_2$ Takte unterscheidende Zeichen $^2/_1$ gebrauchten. — Da die durch den Allabrevetakt beabsichtigte schnellere, aber zugleich doch auch ernstere und accentvollere Vortragsart am häufigsten in der Fuge und in fugenartigen Sätzen nothwendig wird, so bedient man sich besonders in der Kirchenmusik des Ausdruckes alla breve als Ueberschrift solcher Tonstücke, die in der fugenartigen Schreibart gesetzt sind und nach dieser vorgetragen werden sollen. Ganz falsch ist daher, wenn man den Allabrevetakt als überhaupt einen solchen erklärt, in welchem die Noten noch einmal so schnell als gewöhnlich (im $^2/_4$ Takte) vorgetragen werden müssen, wozu wohl der Umstand die Veranlassung gegeben hat, daß wirklich im $^2/_2$ Takte alla breve die durch halbe Noten angedeuteten beiden Taktheile eben so schnell ausgeübt werden, als dies geschehen müßte, wenn die beiden Haupttheile des Taktes durch Viertelnoten vorgestellt wären; in solchem Falle aber, wo das alla breve gewissermaßen als eine Abbreviatur der Notenschrift angesehen werden könnte, da statt eines Achtels nur ein Viertel rc. zu schreiben nöthig ist, gebraucht man den Ausdruck alla capella, durch welchen angedeutet wird, daß zwar die Notenfiguren ihrer Größe nach eben dieselben sind, wie beim Choralgesange, gleichwohl aber nicht choralmäßig, d. h. wie sie die Gemeinde in der Kirche singt, sondern lebhafter, so wie es in den Capellen gebräuchlich ist, ausgeführt werden sollen. Das alla breve verbindet neben der verdoppelten Geschwindigkeit der Bewegung auch eine festere Accentuation und ernsthaften fugenartigen Charakter des Tonstücks in sich, was dann durch die anschaulich gemachte größere Notenfigur sogleich angedeutet werden soll. Denn gerade dadurch, durch die geringere Notengeltung bei einem doch größeren Figurenwerthe, erhält der ganze Gesang und die Melodie nicht nur einen schnelleren Gang, sondern auch gleiche rhythmische

Füße, die alle aus zwei Zeiten bestehen, einer schweren und leichten (— ⌣ | — ⌣ | — ⌣), was dem ganzen Tonstücke nothwendig und auf eine ganz natürliche Weise etwas Ernsthafteres und Einfacheres giebt, auf wenn dasselbe eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Z. B.



Hier sind alle Sylben, welche auf die erste Note eines Takts kommen, gleich schwer, alle Accentsylben haben auch gleichen Accent, und deren sind 6; wäre dasselbe Beispiel nun aber geschrieben:



so wären nur 4 Accente oder schwere Taktzeiten vorhanden, und mithin gingen zwei Accentsylben verloren, und damit nothwendig auch, zumal bei einem ganzen Tonstücke, ein großer Theil von dessen Ernst und Würde. Das eigentliche und wahre Alla breve hat also durchgehends nur halbe Noten, und dieserhalb trifft es denn auch, wie vorhin bemerkt, meistens mit dem 2/2 Takte zusammen. Auch vergl. d. Art. **Takt** und **Rhythmus**.

D.

Alla capella oder a cap. — nach Capellart, im Capellstyle; s. den vorhergehenden Art. alla breve und a capella.

Alla diritta steht gemeiniglich für: a mano diritta und bedeutet rechts, rechte Hand, mit der rechten Hand; doch wird es auch in der eigenthümlichen Bedeutung für: stufenweise auf= und absteigend, gebraucht.

a.

Alla polacca — im Polonaisen=Takt, nach Polonaisen=Art, deren Charakter und Vortragsweise (s. **Polonaise**). So überschriebene oder bezeichnete Tonstücke stehen immer im 3/4 Takt, ungefähr in der Geschwindigkeit eines Allegretto (s. dieses), und haben, besonders in den Schlußfällen, den nur Polonaisen ganz eigenthümlichen syncopirten Rhythmus. a.

Alla siciliano (sitschiliano) — nach Sicilianischer Weise, nach Art oder in dem Geschmacke des Siciliano, eines die Melodieen sicilianischer Tänze nachahmenden Tonstücks. Es ist dies also ein Ausdruck, der sich blos auf den Vortrag und den Charakter, weniger auf das Tempo bezieht. Ueber das Weitere vergl. d. Art. Siciliano.

Allacci, siehe den folgenden Art. Allatius.

Allatius, oder auch ital. **Allacci**, Leo, war Lehrer in dem griechischen Collegio zu Rom und Oberaufseher über die Vatikanische Bibliothek geb. auf der Insel Chio 1584, ein ausgezeichneter Historiker, Poet und Antiquar; hatte in dem Copiren griechischer Handschriften eine seltene Fertigkeit. Zu diesem Geschäfte gebrauchte er eine einzelne bestimmte Feder; als dieselbe nach 40 Jahren abgenutzt und untauglich geworden war, soll er bitterlich geweint haben. Unter seinen vielen gelehrten

Forschungen befand sich auch eine Abhandlung de Melodis Graecorum, welche aber leider, trotz aller angewandten Mühe, noch nicht hat aufgefunden werden können; die große Gelehrsamkeit und besonderen antiquarischen Kenntnisse des A. lassen die wichtigsten Aufschlüsse über die griechische Musik darin vermuthen. Seine Dramaturgia divisa in sette indici. Rom. 1666, 12. ist noch vorhanden. Es ist dieselbe ein Verzeichniß von allen italienischen Dramen bis zum Jahr 1755, das nachher auch unter dem Titel: Dramaturgia accresciuta e continuata sino all' anno 1755. Venet. 1755. 4. in einer fortgesetzten und vermehrten Umarbeitung neu aufgelegt wurde. A. starb zu Rom am 19ten Januar 1669 in einem Alter von 83 Jahren.
48.

Alla zoppa, hinkend, bedeutet die rhythmische Verrückung des der accentuirten guten Taktnote eigentlich zugehörenden Notenwerthes theilweise auf den schlechten Takttheil, ohne jedoch auch den Accent selbst mit sich zu nehmen. S. d. Art. Synkope. Daher bezeichnet es hauptsächlich auch diejenige Notenfigur, wenn zwischen zwei Noten von gleicher Gattung eine Note steht, die noch einmal so viel gilt, z. B. zwischen 2 Achteln 1 Viertel, zwischen 2 Sechzehntheilen 1 Achtel ꝛc. a.

Allegramente ist das Adverbium von allegro bedeutet auch in der Musik eben dasselbe — hurtig. S. d. Art. allegro.

Allegranti, Signora Madalena (nach Anderen unrichtig Teresa). Gleich vielen ihrer Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen hat auch diese überaus berühmte italienische Sängerin ihre eigentlich künstlerische Bildung insonderheit nur deutschen Bühnen und Lehrern zu danken. Von der Natur mit einer schönen, klang- und umfangreichen Stimme, und mit Anlagen zur Schauspielkunst beschenkt, aber noch wenig unterrichtet, unausgebildet und so zu sagen roh betrat sie zum erstenmale die Bühne im J. 1770 zu Venedig; ging darauf, gleich im folgenden Jahre, von ihren Talenten überzeugt, nach Deutschland, bildete sich unter der Leitung des Capellmeisters Holzbauer in Mannheim einige Zeit noch mehr aus, und wurde nachgehends am churfürstlichen Theater zu Schwetzingen als Sängerin angestellt. Hier lernte sie 1772 der bekannte D. Burney kennen, er versprach sich sehr viel von ihr und wußte sie zu bewegen, ihm bald nach London zu folgen. A. traf hier ein im J. 1778, und verweilte daselbst im Besitze der allgemeinsten Achtung bis 1783. Alsdann ging sie nach Deutschland zurück, nahm noch weiteren Unterricht bei dem als Musiker und Lehrer berühmten Cant. Weinling in Dresden, ließ sich hier als Hofsängerin anstellen, und strebte durch Fleiß und gründliches Studium nach dem höchsten möglichst erreichbaren Ziele der Vervollkommnung. Der schönste Lohn wurde ihr dafür zu Theil; sie glänzte sowohl durch ihren Gesang als durch ihre Action, war fünfzehn Jahre hindurch der Liebling des Dresdner Publicums, und nur mit Bedauern vernahm dies die Kunde von ihrem endlich nah bevorstehenden Abgange nach London, dankbar jedoch für die zahlreichen und hohen Genüsse, die sie ihm so viele Jahre hindurch durch ihre Leistungen bereitet hatte, waren die Huldigungen, mit welchen sie bei ihrem letzten Auftreten (1798) von demselben empfangen und entlassen wurde, auch wohl die ehrenvollsten und schönsten, deren je eine Sängerin sich zu erfreuen hatte. Die schönste und fruchtbarste Epoche ihrer Kunst hatte sie aber auch bei ihm verlebt; 1799 wurde sie zu London zwar mit dem Zweifachen ihres früheren Gehaltes (zu Dresden erhielt sie jährlich 1000 Ducaten) als prima Donna honorirt, allein nur wenige Jahre konnte sie sich

noch auf dieser Höhe ihrer Kunstdarstellungen erhalten; ihre Stimme nahm bald (schon 1801) ab, und zwang sie sogar, um nicht hinter andere Jüngere zurückzutreten, die Bühne ganz zu verlassen, und theilweise sich nur der Ausbildung junger Sängerinnen zu widmen. Durch die Liebe und wahrhaft bescheidene Zuvorkommenheit, mit welcher sie auch früher schon lernbegierige Gesangszöglinge bereitwillig unterwies, hatte sie überhaupt einen bedeutenden Einfluß auf die damalige Oper, der nicht weniger die allgemeinste Achtung und den aufrichtigsten Dank der Kunstwelt verdient. Wann und wo A. ihr Leben vollendete, ist, gerade um dieser letzten Einsamkeit willen, unbekannt geblieben. Wahrscheinlich ging sie mit ihrem Gemahl, einem Gardeofficier Namens Harrison (ein Irrländer von Geburt), den sie schon 1787 geheirathet hatte, dessen Namen sie aber, so lange sie auf der Bühne war, nicht annehmen konnte, nach Irrland, und lebte hier, als Mad. H. nun ganz unbekannt, von den Einkünften ihres Mannes und dem Ertrage ihres früher erworbenen nicht unbedeutenden Vermögens, hoffentlich auch glücklich, wie sie es verdiente.

Allegretto, das Diminutivum von allegro — ein wenig hurtig, munter, nicht so sehr schnell. Gewöhnlich werden diejenigen Tonstücke damit überschrieben, welche merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdrucks vorgetragen werden sollen, als das Allegro (siehe dieses), weil sie den Charakter einer angenehmen Heiterkeit an sich tragen, gleichsam das unterhaltende Spiel von angenehmen aber weniger heftigen und dauerhaften Gefühlen und Ideen, die frohe und fröhliche Stimmung bei innerlichem und äußerlichem Wohlbefinden darstellen sollen. Daher müssen denn auch die Accente im Allegretto weniger heftig und scharf hervorgehoben, die Töne niemals so hart und kurz abgestoßen und auch die mannigfachen besondern Modificationen in der Bewegung durchaus nicht so sehr leidenschaftlich und bemerkbar ausgeführt werden. Der immer ruhig dahinwallende und geregelte Rhythmus der angenehmeren Seelenregungen, der gleichweit entfernt ist von leidenschaftlichen Aufwallungen sowohl als dergleichen Hemmungen und Störungen, will hier seine natürlichste und ausdrucksvollste Darstellung finden. S.

Allegrezza — Munterkeit, Lebhaftigkeit; con all. — mit Munterkeit, lebhaft, hurtig; so viel als allegretto, s. dies.

Allegri (Gregorio), geb. zu Rom gegen 1590, gestorben daselbst 1652, aus guter Familie; studirte vorzüglich Musik unter Nanini, wurde Sänger in der päpstlichen Capelle und genießt eine ausgezeichnet hohe Achtung wegen seines Miserere, das noch jetzt in der Charwoche, Mittwochs um 4 Uhr, von 2 Chören, deren ersterer 5= der andere 4stimmig ist, gesungen wird. Baini versichert, es soll dieses berühmte Miserere nicht vollständig in Stimmen gesetzt vorhanden gewesen seyn; nur die Baßstimme soll die ersten 18 oder 20 Takte enthalten, alles Uebrige haben die Sänger nach und nach in die Gestalt gebracht, in der wir es nun durch die verschiedenen Abdrücke kennen. Erst im 18ten Jahrhunderte sey die damalige Weise dieses Gesanges auf päpstlichen Befehl zur Gesangsnorm erhoben worden. — Sonst war das Mittheilen dieses Stückes bei Strafe des Bannes verboten. Mozart setzte es in Noten, nachdem er den Gesang zweimal gehört hatte. Nach seiner Niederschrift wurde es 1771 zu London zum ersten Male gedruckt, dann zu Paris und endlich in Leipzig bei Kühnel (Bureau de Musique) in der Musica sacra. — Allegri's übrige Compositionen, von denen

uns nichts weiter zu Gesicht gekommen ist, sind meist untergegangen, da sie kein kirchliches Ansehen, außer jener, genommen haben. Desto merkwürdiger wird dem Geschichtsfreunde der Musik folgende Angabe seyn: in den Bibliotheken des Collegio Romano, besonders in der ihrer Manuscripte wegen berühmten Bibliotheca Altaempsiana, befinden sich viele ungedruckte aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert. „Die interessantesten für die Geschichte der Musik mögen die Instrumental-Compositionen unseres Allegri seyn, aus welchen man nicht nur das große Genie dieses gelehrten Mannes, sondern auch die Anfänge einer Erfindung erkennen kann, welche später so weit und manchfach ausgebildet worden ist.“ Diese Angabe Bainis dürfte Manchem um so willkommener seyn, je weniger die Bibliotheken sich mit Aufbewahrung der Instrumental-Compositionen älterer Zeiten zu befassen scheinen. — Aus A — s Leben wird uns nichts Merkwürdiges weiter berichtet, als seine fromme, sich selbst vergessende Mildthätigkeit gegen Hülfsbedürftige.

Das erwähnte Miserere des Gregor Allegri wird nicht bloß am Mittwoch in der Charwoche, sondern auch am Charfreitage von der päpstlichen Capelle ohne Orgel und Instrumentalbegleitung aufgeführt. Auch mag seine große Berühmtheit wohl mehr der Art, dem Orte und der Zeit, der Aufführung und der dabei üblichen pomphaften Ceremonien zuzuschreiben seyn, als seinem eigentlichen und eigenthümlichen Kunstwerthe. Der Papst selbst nämlich und das ganze Conclave des Clerus liegt dabei knieend und weit vorgebeugt auf der Erde, alle Lichter und Fackeln werden nach und nach ausgelöscht, so daß ein wahrhaft geheimnißvolles und schauerliches Dunkel entsteht ꝛc. ꝛc. Für die Aechtheit und vollkommene Treue der circulirenden Abdrücke und Abschriften davon kann wohl nicht gebürgt werden, da auch jetzt noch das Original oder wenigstens die Composition, wie sie in Rom aufgeführt wird, einer solchen heiligen Aufbewahrung sich erfreut, daß namentlich der Fremde trotz aller Bemühungen sie nicht zu Gesicht bekommt, und wenn dies Jemand glücken sollte, er doch wahrlich keine Miene zum Abschreiben machen darf; und da es auch wohl für einen Mozart keine kleine Aufgabe seyn dürfte, nach zweimaligem Anhören ein solch umfassendes Tonstück völlig correct und treu niederzuschreiben. d. Red.

Allegri, Domenico, ein Römer, war nach Baini 1610 Kapellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore. Gedruckt wurden von ihm: Modi quos expressis in Choris fecit Dominicus Allegrius Romanus musicae praefectus in basilica liberiana. Romae 1617. Darin findet sich unter andern ein Sopransolo mit Geigen, ein Duett zwischen Tenoren mit 2 und 1 Baßsolo mit eben so viel Geigen, die damals Sorbelline genannt wurden.

G. W. Fink.

Allegrissimo, der Superlativ von allegro — am hurtigsten, sehr hurtig, so schnell als möglich; ist, was die äußere Bewegung oder das Tempo selbst anbelangt, gleich bedeutend mit presto assai.

Allegro, ital., abgek. All°, — munter, hurtig, geschwind, bezeichnet 1) den Grad der Bewegung eines Tonstücks und zwar unter den fünf Hauptgraden den vierten; 2) als Substantiv gebraucht, benennt man damit ganze Musikstücke oder ganze Theile größerer Instrumentalstücke, z. B. der Symphonien, Sonaten, Quartetten u. s. w., welche in einer muntern, geschwinden Bewegung vorgetragen werden sollen. Sollen Musiksätze dieser Art zur Darstellung von Gefühlen angewandt werden, so gehören nur die Gefühle in das Gebiet des Allegro, welche das Gemüth

in eine **muntere** Bewegung zu setzen vermögen, z. B. Heiterkeit, Freude und alle andern lebhaften Gefühle. Aber nicht blos dient das Allegro zur Schilderung der Gefühle; ein weit größeres, erhabeneres Feld eröffnet sich demselben in der Darstellung der **Leidenschaften**. Das Allegro zeigt uns den Helden im Kampfe mit dem Schicksale. Wir sehen seinen Entschluß reifen, seine Heldenkraft glühen, sehen ihn hassen, sehen ihn lieben, sehen ihn hineinstürzen in den wilden Kampf, sehen ihn siegen oder untergehen. Das Allegro rührt, bewegt nicht blos, nein es reißt uns mit sich fort zum bittern Schmerze und zum Jubel der Freude, zu loderndem Hasse und zu glühender Liebe, zu erhabenem Muthe und zur Verzweiflung. Auf gewaltigem Fittig trägt uns die Leidenschaft in den Kampf; mit unwiderstehlicher Kraft reißt uns die Fluth der Töne entweder himmelan, oder stürzt uns in den tiefsten Abgrund. Freilich kann nur der wahre, der große Künstler diese Herrschaft ausüben und nur seinem Zauberstabe beugt sich Alles. — Im Allegro gestaltet sich Alles ganz anders, als im Adagio (s. d.). Dort werden die Melodien mehr getragen, hier rollen sie mehr; dort ist mehr Ruhe, hier mehr Leben; dort fließt Alles stiller, hier brauset es im Sturm; dort sind die Rhythmen lang und gedehnt, hier schreiten sie schnell und bestimmt vorwärts. Hier bietet also Alles einen größern Wechsel, mehr Mannigfaltigkeit dar, als dort und die Behauptung, daß ein Allegro unter sonst gleichen Umständen im Allgemeinen unterhaltender, weniger ermüdend sei, ist nicht ohne Grund, da überdies alle muntern Bewegungen der menschlichen Natur mehr zuzusagen scheinen, als die langsamen. Die Haupterfordernisse beim Vortrage eines Allegro sind Fülle, Kraft, Bestimmtheit des Tones, so wie Sicherheit, Deutlichkeit, Nachdruck, Zierlichkeit und Glanz in der Ausführung der Rouladen und aller andern Tonfiguren. — Das Allegro, so wie alle andern Grade der Bewegung, gestattet mehrfache Abstufungen, welche durch Nebenbestimmungen näher bezeichnet werden, z. B. Allegretto (s. d.), Allegro non tanto, A. ma non troppo, A. moderato, maestoso, giusto, commodo, vivace, assai, di molto, con brio, con fuoco, Allegrissimo u. s. w., s. d. Art. Durch alle diese Nebenbestimmungen wird nicht blos ein höherer oder geringerer Grad der Bewegung angezeigt, sondern sie geben zum Theil auch Andeutungen in Betreff des Charakters und der speciellen Vortragsweise. H.

Alleluja — s. d. Art. **Halleluja**.

Allemande, der Name eines Tonstücks von deutscher Erfindung, das aber von dreierlei Art seyn kann. Zuerst versteht man darunter die Melodie eines bekannten deutschen Nationaltanzes in ¾ Takt, die den besonderen Ausdruck des jugendlichen Frohsinns und überhaupt der etwas ausgelassenen Heiterkeit an sich trägt. Alsdann wird mit diesem Worte 2) auch ein Tonstück in C Takt bezeichnet, welches nicht zum Tanze bestimmt ist, vielmehr in den ehedem gebräuchlich gewesenen und sehr beliebten Suiten und Parthien für das Clavier oder Pianoforte, auch für mehrere Justrumente zugleich, als ein Product deutscher Erfindung den ersten Rang behauptete und jederzeit in der Sammlung selbst allen anderen ähnlichen Pieçen vorangesetzt wurde. Eine solche A. weicht von der ersten bedeutend ab, nicht allein in der Taktart, sondern in ihrem ganzen Charakter; sie ist voller in der Harmonie, ihre Bewegung etwas schwerfällig, das Melodische tritt weniger bemerkbar hervor, doch vermeidet sie, ihren ursprünglichen Ausdruck eines heiter gestimmten Gemüths nicht verläugnend, alle mehr combinirteren Modulationen und dissonirende Accorde; wie das Herz, das an Ordnung und Ruhe sich ergötzt, wählt sie ihre harmonischen

Uebergänge aus der natürlichsten Association ihrer Grundtonart. Endlich drittens nennt man auch wohl den bekannten schwäbischen Nationaltanz, der vorzugsweise von den Landleuten in Schwaben und auch in der vorderen Schweiz sehr häufig und gerne getanzt wird, eine Allemande. Die zuerst aufgeführte Bedeutung ist wohl die richtigere, und ist darüber weiter zu vergleichen der Art. Nationaltanz. Die zweite Art von A. ist seit mehr als einem halben Jahrhundert außer Gebrauch gekommen, so wohlthätig sie, gut gearbeitet, oft auch sowohl auf das Gemüth als auf die praktische und mechanische Vervollkommnung junger und heranwachsender Kunstzöglinge wirkte. An ihre Stelle sind Capricen, Etuden, Studien, und wie solche Compositionen alle genannt werden, getreten, die meistens aber weniger geeignet seyn möchten, dem Schüler Lust zu seiner Kunst zu machen, und den ihnen zugeschriebenen größeren Nutzen für die mechanische Ausbildung oft ebenfalls auch auf einen sehr einseitigen Zweck beschränken. Als schwäbischer Tanz ist der Begriff der Allemande wohl zu eng; sie erscheint hier zwar in ihrer ursprünglichen Natur als Tanz, aber im flüchtigen Tripeltakt ($\frac{3}{4}$ und auch $\frac{3}{8}$), dessen rhythmische Verhältnisse wiederum jener ersten Art völlig widersprechen, und der somit fast nicht einen Zug von dieser aufgeerbt hat. Denn selbst der Grundcharakter der Fröhlichkeit und des heiteren Temperaments, der in der eigentlichen Allemande vorherrschen und nicht zu verkennen seyn soll, wird durch die Flüchtigkeit und das oft schlüpfrig leidenschaftliche Eilen, mit welchem der schwäbische Tanz schaukelnd dahin schwebt, zugleich vernichtet. S. d. Art. Schwäbisch. Gehen wir auch auf die mögliche Geschichte der A. zurück, und halten sie vielleicht in ihrer ersten Gestalt für ein Lieblingsstück oder den Nationaltanz der Allemannen, so läßt es sich wohl nicht anders denken, als daß die rohen und einfachen Natursöhne auch in ihren Tongebilden oder rhythmischen Künsten überhaupt den allernatürlichsten Rhythmus beobachteten; und dieser ist:

´— — | ´— — | ´— —, also ein Takt von zwei äußerlich ganz gleichen und nur durch den innern Accent verschiedenen Theilen oder Schlägen : — der $\frac{2}{4}$ Takt, in ihm sind die Takttheile äußerlich ganz gleich, und nur das erste Viertel erhält als guter Takttheil einen schweren Accent. Vergl. auch den Art. Rhythmus. D. Sch.

Allison, Richardt, lebte unter der Regierung der Königin Elisabeth als Privatmusiker zu Londen, und war einer von den wenigen Musiklehrern, welche ihre Schüler nicht gleich Maschinen blos mit einer Menge mechanisch angelernter Fertigkeiten bereichern, sondern auf dem eigentlich wissenschaftlichen Wege in das Reich der Tonkunst einführen, und sie wirklich Antheil nehmen lassen an der in der Kunst nothwendig bedingten Wirkung derselben, an dem höheren geistigen Genusse, den sie gewähren soll, der wahrhaften Fortbildung und Vervollkommnung der Menschheit. Alle Schüler A—s sollen fähig gewesen seyn, sowohl in praktischer oder technischer als rein theoretischer oder wissenschaftlicher Hinsicht ein gesundes und richtiges Urtheil über ein musikalisches Kunstproduct zu fällen; wer nicht Fähigkeiten und nicht Anlagen oder Lust zeigte, solche Kenntnisse sich zu erwerben, den schloß er ganz von seinem Unterrichte aus. Das konnte und kann nur frommen; das sind wahre Musiklehrer, denen die größeste Achtung gebührt, alle anderen eigentlich nur musikalische Exercirmeister. A. war auch Mitglied der Gesellschaft von 10 Musikern, welche die zu London 1594 bei Th. Este in 8 erschienenen und noch jetzt gebräuchlichen Psalmmelodien in Stimmen gesetzt haben. Und außerdem gehört ihm noch

folgendes Werk ganz an: The Psalmes of David in meter, the plaine song beigne the common tune to be sung and plaide upon the sute, arpharion, citterie, or baseviol, severally or altogether, the singing part to be either tenor or treble to the instrument, according tho the nature of the voyce; or foune voyces, with tenne short tunes in the end, to which for the most part all the psalmes may be usually sung, for the use of such as ane of mean skill, and whose leysune least serveth to practize. By Rich Allison. Print. by William Barley. Lond. 1599. — worin er das stereotypische Kunststück machte, daß alle vier Stimmen so in diesem Buche angebracht sind, von vier Personen, welche um einen Tisch oder eine Tafel sitzen, von ein und demselben Blatte gesungen werden können, zur Executirung also nicht erst ausgeschrieben zu werden brauchen. Vorne stehen eine ganze Menge Lobgedichte, als Vorreden gleichsam, doch will der gelehrte Burney nicht so unbedingt in dieselben mit einstimmen. Aufsehen erregte und allgemein geschätzt wurde jedenfalls das langbetitelte Werk seiner gelehrten Bearbeitung wegen. K.

All' ottava bedeutet, daß eine oder die andere Stimme mit einer anderen in der Octave oder octavenweise fortschreiten soll, und wird also zur Erleichterung der Schreibart gesetzt. Das kann nun seyn z. B. in Partituren, wenn irgend ein Instrument vielleicht mit der Singstimme oder auch mit einem anderen Instrumente oder umgekehrt in der Weise ein und dasselbe zu spielen oder zu singen hat, daß die Töne nur um eine Octave von einander entfernt liegen; Flauto con Viol. pr. all' ottava — d. h. die Flöte schreitet mit der ersten Violine in der Octav fort, hat dieselbe Stimme der ersten Violine, aber um eine Octave höher zu spielen; auch bei bezifferten Bässen, wo der Generalbaßspieler keine Accorde greifen, sondern nur die Grundstimme in der Octave verstärken soll; ferner bei obligaten Stimmen, wenn bei Octavgängen die Noten zu sehr in die Höhe oder Tiefe steigen und durch ihre eigentliche natürliche Schreibart in dieser Lage die Uebersicht und das Lesen erschwert werden würden, wo man alsdann die höher oder tiefer liegende Octavstimme lieber wegläßt und über die einfache entweder in dem Liniensysteme oder demselben doch sehr nahe liegende und daher leichter zu lesende Melodie, Passage ꝛc. je darunter oder darüber schreibt: all' ottava, d. h. die darüber oder darunter liegende Octave soll zugleich mitgespielt werden, der Gang soll octavenweise geschehen. In dieser Bedeutung findet sich der Ausdruck sehr häufig in den fürs Clavier gesetzten Tonstücken. Etwas anderes ist octava alta, d. h. die Stimme soll um eine Octave höher, in der höheren Octave, und nicht so, wie es die Notenfigur eigentlich erfordert, gespielt werden. Vergl. den Art. Abbreviatur. Z.

All' unisono — nach Art des Einklangs, im Einklange; eine Erleichterung und Abkürzung in der Notenschrift, wenn in einem Tonstücke, sey dies für mehrere Instrumente oder auch nur für eines gesetzt, zwei oder mehrere Stimmen im Einklange, d. h. vollkommen gleichtönend mit einander fortschreiten sollen. Hat z. B. in Orchesterstücken die zweite Violine ganz dasselbe zu spielen, was die erste vorträgt, oder stimmt die Flöte mit der Hoboe oder mit der Clarinette, mit dieser vielleicht das Bassethorn ꝛc. überein, so setzt man in Partituren nur in das Liniensystem des einen Instruments die Noten und in das des anderen all' unisono oder oft auch nur kurzweg unisono con etc., d. h. diese Stimme geht mit dem oder dem Instrumente im Einklange fort, hat dasselbe vorzutragen, was in der Notenzeile der Flöte, oder welches Instrument nun gerade namhaft gemacht

ist, vorgeschrieben steht; die Uebersicht und das Lesen der Partitur wird dadurch sehr erleichtert. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß wo möglich immer in dem Liniensysteme des Hauptinstruments, das vorzugsweise die Melodie des ganzen Tonstücks vorzutragen und zu leiten hat, also in dem der ersten Violine, Flöte, Oboe ꝛc. die Noten ausgeschrieben und nur die Instrumente, denen die Mittelstimmen gewöhnlich angehören (2te Violin, Viola, 2te Flöte ꝛc.), durch das unisono auf jene hingewiesen werden müssen, weil das Auge des Lesers und Dirigenten vornemlich auf jene, die ersten Stimmen, gerichtet ist (s. den Art. Partiturspiel). So würde es auch falsch seyn, wenn in Claviersachen, wo der Discant dasselbe zu spielen hat, was der Baß (natürlicher Weise in einer andern Lage) spielt, in diesem die Noten ausgeschrieben wären und in dem Liniensysteme jenes all' unis. oder unis. stände; vielmehr müssen im Discant als Oberstimme die Noten ausgeschrieben und darf nur im Basse die Abkürzung gebraucht werden, immer aber doch mit einigen Noten zu Anfange der Passage, damit der Spieler weiß, um wie viele Octaven tiefer der Baß im Einklange mit dem Discante fortschreitet, da es nicht immer gesagt ist, daß dies gerade um eine Octave geschieht, es kann, und namentlich bei Läufen, auch um 2, 3 und noch mehrere Octaven seyn. In Partituren findet eine solche verschiedene Lage des Einklangs nicht statt, und daher sollte denn auch, nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts, eigentlich nur hier das all' unis. angewandt werden; in Claviersachen wird es meistens mit all' ottava oder ottava alta oder bassa verwechselt. Eben so geschieht dies auch bei bezifferten Bässen, wo das all' unis. so viel bedeutet als all' ottava: der Spieler soll anstatt der Accorde die Grundstimme in der Octave begleiten. Verg. d. Art. Abbreviatur. br.

Almeida, Antonio de, wurde geb. zu Porto in Portugal im Anfange des 17ten Jahrhunderts, studirte unter der Leitung dasiger Künstler Musik und schöne Wissenschaften überhaupt, und wurde nach mehreren größeren Reisen endlich (gegen die Mitte deff. Jahrhunderts) daselbst Capellmeister an der Cathedralkirche. Er war ein ausgezeichneter und seiner Zeit allgemein berühmter Orgelspieler und Componist, außerdem aber war er zugleich auch ein nicht unbeliebter Dichter, vornehmlich im Fache des Komischen. So ist unter manchen anderen das Werk: La humana carça abrazada el Gran Martyr S. Laurenzio. Coimbra 1556. 4., welches durch den Druck auch für uns aufbewahrt worden ist, und damals allgemein und gern gelesen wurde, in dieser Eigenschaft von ihm. Wären manche unserer ausgezeichneten und wahrlich geschickten und ideenreichen Componisten zu gleicher Zeit Dichter, welche Zauberkraft würden sie in ihren Schöpfungen zu entwickeln vermögen! —.

Almeida, Fernando de. Wir sind nicht gewiß, ob wir diesen für den Bruder des vorigen halten dürfen; die Zeit seines Lebens ließe es wohl zu; doch wurde er nicht zu Porto, sondern zu Lissabon geboren, trat 1638 ins Kloster zu Thomar, wurde 1656 Visitator seines Ordens, und starb am 21. März 1660. Aber nicht blos Ordensgeistlicher, sondern er war auch Componist, und als solcher sehr beliebt. Er war einer der besten Schüler des Duarte Lobo, arbeitete jedoch ausschließlich nur im Kirchenstyle. Seine Lamentaçoens, Responsorios, e Misereres dos tres Officios da Quarta, Quinta e sesta feira da semana santa. Fol. wurden, obschon sie nur im Manuscripte blieben, so sehr geschätzt und waren auch so vortrefflich, daß der König Johann V., als er sie einmal zu Thomar hörte, eine Abschrift davon verlangte, um sie auch seiner Capelle mitthei=

len und von dieser aufführen lassen zu können. Eben so vortrefflich und allgemein gesucht war auch seine Missa a doze Voces, welche sich noch jetzt, neben vielen anderen seiner hinterlassenen Werke, in der königlichen musikalischen Bibliothek zu Lissabon im Manuscript befindet. —1—.

Allmenräder, Carl, wurde geb. im Jahre 1786 zu Ronsdorf, einem kleinen Städtchen in der Provinz Jülich-Cleve-Berg. Der viele Privatunterricht, welchen sein Vater, Schullehrer daselbst und zugleich recht braver Clavierspieler und Flötist, neben seinen eigentlichen Berufsgeschäften in der Musik ertheilen mußte, um seine zahlreiche Familie zu ernähren, und bei welchem A. von seiner ersten Kindheit an stets gegenwärtig war, erweckte zuerst in ihm den sehnlichen Wunsch, sich der Tonkunst widmen zu können; leider aber blieb seinem Vater wenig oder gar keine Zeit übrig, einen gründlichen Unterricht ihm darin ertheilen zu können, vor den Pflichten des Ernährers mußten die des Lehrers in Beziehung auf den eigenen Sohn zurückweichen, und auch nicht bemittelt genug, diesen der Unterweisung Anderer zu übergeben, mußte derselbe sich fast ganz allein den Führungen der geheimen Lehrerin Natur überlassen, mit solchem Erfolge aber, daß er stets ein seltenes Beispiel bleibt, wie weit es ein angeborenes Talent durch sich selbst schon bringen kann, wenn unverdrossener Fleiß ihm zur Seite geht. Als Knabe von 13 Jahren erhielt A. ein von Würmern durchfressenes Fagott geschenkt, mit der großen Freude, welche er daran hatte, verband sich alsbald das Bestreben, neben seinem wenigen Clavier-, Flöte- und Waldhornspiel auch dieses Instrument behandeln zu lernen und er brachte es ohne alle Anleitung binnen Kurzem so weit, daß er in den kleinen Concerten, welche sein Vater an Winterabenden zu veranstalten pflegte, bei den Orchesterstücken die erste Fagottstimme übernehmen, und endlich sogar, mit einem, von eigenem Verdienste angeschafften, besseren Instrumente als Solospieler auftreten konnte. Die Versetzung seines Vaters, im J. 1808, als Pfarrschullehrer nach Cöln war von dem vortheilhaftesten Einflusse auf seine fernere Fortbildung; sein bescheidenes und sittlich gutes Betragen erwarb ihm viele Freunde, die ihn mit Rath und That unterstützten, namentlich trug sein freundschaftliches Verhältniß mit dem rühmlichst bekannten und damals schon viel versprechenden Bernhard Klein viel dazu bei, daß er jetzt das Fagott ausschließlich zu seinem Lieblingsinstrumente wählte; als Fagottist durfte er an den Aufführungen von Kirchen-, Concert- und Opernmusiken Theil nehmen, und auch sein Solospiel wurde allgemein beifällig aufgenommen; im J. 1810 wurde er an der damals neu errichteten Musikschule als Lehrer für sein Instrument angestellt, und 1812 als Fagottist im Frankfurter Theaterorchester. Hier machte er unter dem verdienstvollen, sehr strengen Director Schmitt eine neue Schule, und trat auch zum ersten Male mit einem Rondo als Componist für sein Instrument auf; die vielen Einquartirungen aber, welche er bei einem geringen Einkommen im J. 1813 zu tragen hatte, und die zugleich auf allen seinen bisherigen Nebenverdienst durch Unterricht ihn verzichten hießen, zerrütteten seine Umstände so sehr, daß er, da auch die Fagottröhre, welche er auf einem ungeheizten Dachstübchen für die Militairmusikchöre verfertigte, seinen Lebensunterhalt nicht mehr zu fristen vermochten, 1814 seine Stellung verlassen und anderswo (in Cöln und Krefeld) sein Unterkommen suchen mußte. Im J. 1815 machte er als Musikdirektor beim 3ten Landwehrregimente den Feldzug nach Frankreich mit; nach Beendigung desselben (1816) wurde er in dieser Eigenschaft nach Mainz zum 34sten Linienregimente versetzt, und im nächsten Jahre trat er als Fagot-

tist in das Orchester des dasigen Stadttheaters. Der Operndirektor an diesem Institute war bekanntlich damals der berühmte Gottfried Weber, dieser fand in A. ein vielversprechendes Talent, und theilte ihm daher auch seine schon im J. 1816 in der Leip. mus. Zeitung niedergelegte Akustik der Blasinstrumente mit, deren Benutzung später A. zu dem verdienstvollen und rühmlichst bekannten Verbesserer der Blasinstrumente überhaupt, ins Besondere aber des Fagotts erhob, das unter seinen Händen wirklich einen bewunderungswürdigen Grad von Vollkommenheit erreicht hat. Als nämlich nach Webers Abgange von Mainz nach Darmstadt jene Bühne mit immer größeren Schritten ihrem Untergange entgegen ging, sah A. 1820 sich genöthigt, seinen Abschied zu nehmen, und bei seinen guten Cölnern (wie er diese zu nennen pflegt) wieder seinen Lebensunterhalt durch Concertgeben und Unterrichten zu suchen. Dazu fehlte es ihm aber an guten Blasinstrumenten, und er kam daher auf den Gedanken, selbst sich eine Werkstatt einzurichten und in den Nebenstunden solche Instrumente zu verfertigen. Die erste Flöte, welche er zu Stande brachte, verkaufte er um sechs Louisd'or; das machte ihm Muth, und es folgten derselben dann noch 12 gleiche und 7 Clarinetten nach. Die damit verbundene schwere Arbeit schwächte jedoch bald seine Gesundheit, und er gab daher, auch aus Rücksicht auf seine Familie, seine Fabrik wieder auf und nahm 1822 die Stelle eines ersten Fagottisten in der herzoglich nassauischen Capelle zu Bieberich an, in welcher er noch jetzt zum Nutzen und Frommen der Kunst, leider aber nur zu wenig belohnt für sein rastloses Streben, fortwirkt. Die obere Leitung der schon früher, auf Webers Antrieb, in der Officin der, dergleichen Unternehmen stets mit großer Bereitwilligkeit und Güte unterstützenden, Gebrüder Schott zu Mainz eingerichteten Fagottfabrik, in welcher die tüchtigsten Arbeiter angestellt sind, führt er noch immer mit rühmlichster Thätigkeit fort. Die Instrumente, welche aus derselben hervorgehen, werden nach den von Weber aufgestellten Grundsätzen der Akustik verfertigt, und zeichnen sich nicht allein durch einen größeren Umfang und schöneren, vollern Ton aus, sondern auch durch eine leichtere und bequemere Spielart. Eine genauere Beschreibung davon findet sich in der Zeitschrift Cäcilia Bd. II. pag. 123 ff. Bd. IX. pag. 128 ff. und auch in der französisch und deutsch herausgegebenen Abhandlung über die Verbesserung des Fagottes, nebst zwei Tabellen, von Carl A., Mainz bei Schott. — Als Virtuos auf seinem Instrumente wurde A. auf seinen größeren Reisen, namentlich auf einer nach Holland, stets mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgenommen. — Unter den zahlreichen Compositionen, mit welchen A. die musikalische Literatur beschenkte, von denen aber leider noch viele als Manuscript sich in den Händen ihres Verfassers befinden, weil die Hrn. Verleger nicht Abnehmer genug für Fagottwerke zu finden glauben, verdienen hier vorzugsweise erwähnt zu werden: Concert c moll; desgl. d dur; desgl. a moll; desgl. f dur; Fantasie für Ob., Clar., 2 Hörn., Basseth. und Fag. — f dur, und das Vater Unser von Schier für Chor mit Orchesterbegleitung — a moll. Möchte A. noch hier der Lohn werden, den seine unausgesetzten Bemühungen und großen Leistungen in der Kunst mit Recht verdienen!

Alouette, Jean Franz l', geb. im J. 1651, war gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts als erster Violinist bei dem Orchester der großen Oper zu Paris angestellt und wirklich auch auf seinem Instrumente einer der größesten Meister jener Zeit; er hatte die Musik unter Lullys unmittelbarer Leitung förmlich studirt, und der vortheilhafte Einfluß, den dieser Unterricht auf seine Bildung haben mußte, sprach sich auch in allen Ballet=

ten und Zwischenspielen, deren er viele componirt und aufs Theater gebracht hat, aufs unverkennbarste aus. Seine vortrefflichen und umfassenden Kenntnisse der Harmonie und des reinen Satzes, zugleich aber auch sein natürliches Talent zur Leitung und Aufführung größerer Musikchöre bewirkte es, daß er um d. J. 1700 nach Versailles als Musikdirektor an der Kirche zu Notre Dame berufen wurde, woselbst er am 1. September 1728 im 77sten Jahre seines Lebens sein irdisches Daseyn vollendete. q.

Aloysius, Johann Baptist, ein Minorit, Baccalaureus der Theologie und zugleich Musikdirector zu Bologna, lebte am Ende des 16ten Jahrhunderts. Sein erstes Werk erschien zu Mailand 1587 in 4. Motetta festorum totius anni, a 4 Voci. Der vielbenutzte und hochgeachtete Coelum harmonicum, eine Sammlung von 4stimmigen Messen, und das Seitenstück hiezu: Corona stellarum, erschienen erst später, beide zu Venedig, jenes aber 1628 und dieses 1637. Wie originell A. in der Wahl der Titel seiner Werke verfuhr, beweisen auch die übrigen von ihm bekannten Compositionen: contextus Musicos, oder 2, 3, 4, 5 und 6stimmige Motetten; Coelestem Parnassum, oder 2, 3 und 4stimmige Motetten, Litaneien und Canzonen; auch Vellus aureum, oder Litaneien de B. Virgine von 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen; doch können sie noch keineswegs für sinnlos gehalten werden; wenn auch etwas gesucht, so scheinen sie mit dem Inhalte des Werkes recht wohl zu harmoniren. Uebrigens dürfte dieser wohl nicht weniger für originell oder besser: einzig in seiner Art gelten, andererseits jedoch auch wieder, namentlich für den Geschichtsforscher, von höchster Bedeutsamkeit seyn, da der Wohlgefallen, den man allgemein für diese Werke an den Tag legte, die treueste Charakteristik des damaligen Geschmacks liefert. — L.

Aloysius, Johann Peter, siehe Palestrina.

Alphabet — eigentlich die Reihenfolge der Schrift- oder Tonzeichen in einer Sprache, kommt aus dem griechischen her, in welcher Sprache nämlich die ersten beiden Buchstaben in dieser Reihenfolge Alpha und Beta heißen. Unter dem musikalischen Alphabete ist also die Reihenfolge der Tonnamen, oder der Töne ihrem Namen und ihren Stufen nach, zu verstehen, welche zur Bildung der rein musikalischen Tonsprache, eines Tonstücks 2c. nöthig sind. Die Fabel sagt zwar, Hermes habe die Lyra mit vier Saiten bespannt, und so habe man anfänglich auch nur vier Töne gehabt, die im Verhältniß von zwei Quarten zu einander standen; allein nach Isidorus lib. 2. Orig. cap. 21 waren die ältesten Harfen schon mit sieben Saiten bespannt und auch die ursprünglichsten Hirtenpfeifen aus sieben Röhren zusammengesetzt: man hatte also von Anfang an sieben Töne, wie es auch aus der Natur der menschlichen Stimme nicht anders hervorgehen konnte; und diese sieben Töne bezeichnete man zunächst mit den sieben ersten Buchstaben des griechischen Alphabets. Zu untersuchen, wie diese Namen in ihrer Urgestalt lauteten, würde hier zu weitläuftig seyn, wir müßten uns damit in die Geschichte des griechischen Alphabets verlieren, und dies ist, wie jeder Sprachkundige weiß, ziemlich ausgedehnt und critisch. Pythagoras änderte die Namen, und wählte statt einiger andere beliebige Buchstaben aus dem Alphabete, die aber leichter und bequemer auszusprechen waren. Nachgehends, zu den Zeiten des Boethius am Ende des 5ten Jahrh., verwarf man gerade dieser Weitläuftigkeit wegen die griechischen Buchstabennamen ganz und nahm dafür die lateinischen an, so daß also die Töne in ihrer Reihenfolge lauteten: a . b . c . d . e . f . g .; doch ging

man mit der Buchstabenbezeichnung noch weiter: das ganze Tonsystem war damals noch nicht streng in Octaven abgetheilt, umfaßte jedoch vier Tetrachorde, also zwei Octaven, und die Töne innerhalb dieses Umfangs betrachtete man als unter sich verschieden, und gab daher einem jeden derselben seinen eigenen Namen: a.b.c.d.e.f.g.h.i.k.l.m.n.o.p., wornach denn a zu h und dieses zu p wieder eine Octave ausmachte. Bei seiner Erweiterung des Octavensystems mußte Papst Gregor nothwendig auf den Gedanken kommen, die Tonnamen ihrer ersten Gestalt nach wieder auf sieben zu reduciren, und das Alphabet lautete wie früher: a.b.c. d.e.f.g. Das A war Basis, und blieb es bis hinauf ins 9te Jahrhundert, wo man endlich, zu Anfange des 10ten, zur Zeit des Mönchs Odo in der Tiefe noch einen Ton mit dem Namen und Zeichen des griechischen Gamma zufügte. Hier angefangen wurde nun auch in der Tiefe mit der weiteren Ausdehnung des Tonsystems fortgefahren, bis endlich Giuseppe Lazarino, zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, das C erreichte, und dieses nun, als damals tiefster Ton des Systems, statt A zur Basis normirt wurde. Von da aus, von c, beginnt denn auch noch jetzt das musikalische Alphabet: c.d.e.f.g.a — hier sollte nun eigentlich b statt h stehen, und ehedem wurde dasselbe auch so gebraucht; in spätern Zeiten aber, als b und h zwei verschiedene Töne ausmachten, nannte man das jetzige b das runde, und unser h (wahrscheinlich wegen der eckigen Figur des Quadrates ♮, wodurch man das h bezeichnete) das viereckige b, bis endlich das h ganz in dessen Stelle eingeführt wurde. Der Ton h nämlich war in der ältern Musik der einzige, der zwei Saiten hatte, d. h. doppelt gebraucht wurde, als b und als h, je nach dem Verhältnisse des Tetrachords; sollte er als b gebraucht werden, so stand auf der siebenten Stufe ein b, und sollte die als h klingende B Saite gegriffen werden, so stand daselbst ein ♮ Dies letztere wurde jedoch auch durch die Ueberschrift cantus durus und cantus mollis angedeutet, da man den Ton unsers b das weiche, und unser h das harte b zu nennen pflegte. Auf diese Weise entstand unsere jetzige alphabetische Tonfolge c.d.e.f.g.a.h. Die Benennungen ut.re.mi.fa. sol.la.si, welche bei den Franzosen noch jetzt üblich sind, schreibt man einstimmig dem Guido von Arezzo zu, und behauptet, er habe sie aus den Anfangssylben einer damals bekannteren lateinischen Ode zusammengestellt:

Ut queant laxis — Resonare fibris
Mira gestorum — Famuli tuorum
Solve polluti — Labii reatum
Sancte Johannes.

Guido gebrauchte aber bei der Solmisation nur die sechs Sylben ut . re . mi . fa . sol . la für c . d . e . f . g . a . und f . g . a . b . c . d . und auch für g . a . h . c . d . e . und das zwar, wie man vermuthet, aus dem Grunde, weil er das Fortschreiten der Stimme durch Quinten und Quarten für das Bequemste und auch Zweckmäßigste hielt. Bemerkt nämlich hatte er, daß die absteigenden Singtöne den aufsteigenden nicht ganz gleich waren, und darum, meinte er, sey es rathsamer, die Octave nicht ganz durch, vielmehr, wenn der Gesang über das la hinausginge, alsdann statt des la gleich wieder re, und in der zweiten Veränderung über dem fa nicht sol, sondern statt dessen auch wieder re zu singen. Beim Absteigen des Gesanges kehrte er natürlich die Regel um: die unterste Note mußte, beim weiteren Fortschreiten, in die oberste, also in der ersten Quarte unter fa das mi in la, als Beginn der Quinte verwandelt werden. Das Unbequeme und Beschwerliche dieser Art der Solmisation, das durch ihren

größeren Nutzen keineswegs aufgehoben oder auch nur ausgeglichen wurde, fühlte man bald, und daher fügte denn der Niederländer Ericius Puteanus (von der Putten genannt), der am Ende des 17ten Jahrhunderts in Italien auch eine eigene vereinfachte und erleichternde Musik-Lehrmethode einführte, nach seinem eigenen Berichte (Musathen, pag. 34.), jenen 6 Sylben noch die 7te hinzu, aber bi; aus dieser wurde dann zuerst ci und nachher si, also jetzt: ut, re, mi, fa, sol, la, si, ist gleich c, d, e, f, g, a, h. Alles Weitere, worüber hier noch Aufschluß erwartet werden könnte und auch wohl dürfte, findet sich unter Tetrachord, Tonsystem, Ton- oder Notenschrift und den diesen verwandten Artikeln. Xr.

Alpharabius, ein arabischer Philosoph, vorzugsweise bekannt und angesehen durch seine rhetorischen, musikalischen und logischen Werke, welche von Muhamedanern sowohl als Juden und Christen außerordentlich geschätzt wurden; namentlich war dies der Fall mit seiner arabischen Uebersetzung der Analyticorum des Aristoteles. Er war geboren zu Anfang des 10ten Jahrhunderts in Farab, woher er auch seinen Namen Alpharabius hatte; ein überaus enthaltsamer und gegen äußerliche oder weltliche Dinge gleichgültiger Mann, und starb zu Damaskus ums J. 950, in einem Alter von ohngefähr 40 Jahren. In der Bibliothek im Escurial wird noch jetzt ein arabisches Manuscript aufbewahrt mit dem Titel: Abi Nasser Mohamed Ben Mohamed Alpharabi Musices Elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta. CMVI, welches von den alten musikalischen Schriftstellern fleißig studirt und in ihren Werken auch oft citirt wurde. 37.

Al piacer (ausgesprochen al piatscher), nach Gefallen. Der Tondichter überläßt da den Vortrag und Ausdruck, auch in Hinsicht auf das Zeitmaaß, völlig dem Gefühle und dem Geschmacke des Sängers oder Spielers. S. d. Art. ad libitum. A.

Alpirandi, s. den Art. Aliprandi.

Al rigore di tempo — nach der Strenge des Zeitmaaßes; bezeichnet dasselbe was a tempo, s. dies. Art.

Alschalahi, Mohamed, ein arabischer Musikgelehrter, von dem sich in der Bibliothek im Escurial ein Manuscript noch befindet unter dem Titel: Opus de licito musicor. Instrumentor. usu, Musices Censura et Apologia inscriptum, eorum scilicet inprimis, quae per ea tempora apud Arabas Hispanos obtinuere, quaeque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo Joseph ex Almorabitharum natione, Hispanae tunc regi, exeunte Egirae anno 618 dedicavit. Jedenfalls für den musikalischen Geschichtsforscher eine seltene und ergiebige Quelle. A. hatte auch den Beinamen Hispanensis.

Al segno bezeichnet die Wiederholung eines Satzes bis zu einem gewissen besonders angemerkten Zeichen (meistens §); al segno in Verbindung mit dal segno (vom Zeichen bis ans Zeichen) schließt einen solchen zu wiederholenden Satz ein, so daß also die Repetition von dem angemerkten Zeichen beginnt und bis zu einem anderen oder gleichen fortdauert. A.

Alstedt, Johann Heinrich. Der Name dieses Gelehrten verdient hier genannt zu werden vorzüglich wegen seiner: Methodus admirandorum Mathematicorum etc., durch welche er den treffendsten Beweis von der Vielseitigkeit seiner Bildung lieferte. Das 8. Buch darin handelt ausschließlich von der Musik, cap. 1, de cantus natura in genere; cap. 2, de cant. nat. in specie; c. 3, de contrapuncto, und c. 4, de Musica instrumen-

tali. Außerdem schrieb er Elementale musicum, welches Werk aber voll ist von lauter trockenen Definitionen, die Niemand versteht, der nicht vorher schon etwas davon weiß, dennoch aber einige historische Merkwürdigkeit behauptet, in sofern darin die Sylbe si als Name des 7ten Tones in der Octave gebraucht wird, also die französische Benennung desselben schon früher da gewesen seyn muß. Auch darf die: Scientiarum omnium Encyclopaedia, Lugd. 1649 noch zur musikalischen Literatur gerechnet werden. A. wurde geb. 1588 zu Herborn im Nassauischen, woselbst er nachher auch (ums J. 1613) Professor der Philosophie und Theologie war; er starb in gleicher Eigenschaft zu Weißenburg in Siebenbürgen im J. 1638, und hinterließ eine große Reihe der gelehrtesten, fast über alle Wissenschaften sich verbreitenden, Werke. K.

Alt, Altstimme (Alto contralto deciso, moderato commodo, franz. haute contre). Die Alt- oder tiefe Oberstimme findet sich im Allgemeinen bei heranwachsenden Knaben (die sie in der Mutationsperiode gewöhnlich mit der Baßstimme vertauschen), Kastraten und vorzugsweise beim weiblichen Geschlechte, wo sie in vorzüglicher Klangschönheit angetroffen wird. Dieses von neueren Componisten und Gesangslehrern mit Unrecht vernachlässigte Stimmenfach, ist in psychologischer Hinsicht von hoher Bedeutung; die Ausdrucksfähigkeit dieser seltenen Stimme ist so eigenthümlich, daß sie durch keine andere Gesangstimme vollkommen ersetzt werden kann; ihr Klang (timbre) ist ernst, duldsam, herzlich, überirdisch, ächt romantisch; besonders charakterisirt den tiefen Alt (Alto deciso) eine weiche, ganz eigenthümliche Tonfülle und Stärke in den mittleren und unteren Tönen; keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöse Erhebung und Hingebung so entschieden aus; sie kann sogar jugendliche Manneskraft, romantischen Heldensinn repräsentiren; ja sie ist die versöhnende Geisterstimme aus höheren Welten. Der hohe Alt (contralto moderato s. commodo) hat gewöhnlich mit der mezzo-Sopranstimme gleichen Stimmenumfang, doch unterscheidet er sich von dieser durch die Lage der Cantilene und durch die Klangfarbe der Töne, welche die Altstimme überhaupt charakterisirt. Der hohe Alt ist gleichsam der weibliche Baryton. Die Altstimme hat in der Regel nur 2 Register (1 Stimme); das untere Register des tiefen Alts beginnt oft schon mit dem kleinen f oder g und erstreckt sich gewöhnlich bis zum eingestrichenen a oder h, die Töne vom eingestrichenen a oder h bis zweigestrichenem f und g, nehmen den Charakter der Sopranstimme an. Das untere Register des hohen Alts umfaßt gewöhnlich die Töne vom kleinen g und a bis zum eingestrichenen g und a; das obere Register die Töne vom eingestrichenen g und a bis zum zweigestrichenen g und a. Ueber das Weitere ist zu vergleichen der Art. Stimme.

Nauenburg.

Alt, Philipp Samuel, der Sohn des Hofcantors zu Weimar, wurde geb. am 16ten Januar 1689. Den ersten Unterricht im Gesange erhielt er von seinem Vater, dann vom Capellmeister Dresen und endlich vom dasigen Vicecapellmeister Strattner; im Clavierspielen hingegen unterrichtete ihn zuerst der Organist Heintze, und nachher der, durch die Herausgabe eines musikalischen Lexicons besonders bekannt gewordene, berühmte Walther. Erst im Jahre 1707 begann A. unter des Letztgenannten vortrefflicher Leitung das Studium der Setzkunst, da ihm früher der Besuch der dortigen lateinischen Schule und die Vorbereitung zu seinem eigentlich bestimmten Brodstudium keine Zeit dazu gelassen hatten; allein durch seinen

unermüdlichen Fleiß, den er mit einem überwiegenden Talente zur Tonkunst zu verbinden wußte, brachte er es gar bald so weit, daß er 1709 schon mehrere Sachen für Kirche und Kammer setzte, die sich des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hatten. Das wäre für Viele vielleicht eine überredende Einladung gewesen, ausschließlich nur der Tonkunst sich zu widmen, zumal da die Ausrüstung mit den vielleicht nöthigen Schulkenntnissen vorangegangen war; A. aber blieb seinem einmal gewählten Berufe getreu, ging nach Jena und studirte, ohne jedoch die Musik zu vernachlässigen oder auch nur nach Art des Dilettantismus hintenanzusetzen, Jurisprudenz, erwarb sich in beiden Wissenschaften und auch in der praktischen Tonkunst die schätzenswerthesten Kenntnisse, und ward daher, alsbald nach seinem Abgange von der Universität, Hof-Advocat und zugleich Organist an der Jacobskirche zu Weimar. Eine jetzt vielleicht seltsam scheinende Zusammenstellung von 2 Aemtern, die aber das erfreulichste Zeugniß giebt, in welcher hohen Achtung die Tonkunst, auch von ihrer praktischen Seite betrachtet, bei unsern Vorfahren stand, und wie man wohl weislich, und besser als in unsern Tagen, den gewöhnlichen Musikanten von dem gebildeten Musiker zu unterscheiden wußte. Sie ist dieser Achtung würdig, und auch nur praktisch kann der wirkliche Tonkünstler den eigentlichen Zweck seiner Kunst erreichen. A. blieben wenig Musestunden übrig, in welchen er als Componist sich der Welt hätte bekannt machen können, doch auch das Wenige, was uns in dieser Hinsicht von ihm ward, verräth den tief fühlenden, den frommen und kunstgeschickten Meister. Es sind fast nur lauter Kirchenmusiken, zu denen er den Text meistens aus der Bibel (aus den Psalmen) wählte, und die auf der Herzogl. Bibliothek zu Weimar aufbewahrt werden. A. starb gegen 1750, wie er gelebt hatte, als Christ. S.

Alta (ital.) — hoch. Z. E. alta ottava — die hohe Octav, oder auch: höhere Octav, wenn etwas nicht so wie es dasteht, sondern um eine Octave höher gespielt werden soll.

Altambor — ein in Spanien auch jetzt noch übliches Instrument, in der Form einer großen Pauke, das auch ziemlich gleich so behandelt wird wie diese, nur können, wegen der geringeren Anspannung des Felles, die Schläge nicht so oft und schnell darauf wechseln. Der Name ist eigentlich arabisch; weil nämlich das Instrument von den Mauren in Spanien eingeführt wurde, so behielt es auch hier seinen ursprünglichen Namen.

Alte Musik, s. d. Art. **Antik**.

Altenburg, Johann Ernst (nicht zu verwechseln mit dem folgenden), war einer von den berühmten 13 Trompetern, welche sich der vollkommensten Hochachtung Aller, insonderheit der Musiker würdig machten; wurde geb. ums Jahr 1734 zu Weißenfels, als der Sohn des Herzoglich Weißenfelsischen Kammer-Trompeters Joh. Kasp. A., der nicht nur dem Feldzuge in den spanischen Niederlanden und der Schlacht bei Malplaquet beiwohnte, sondern auch eine solche Geschicklichkeit und Fertigkeit auf seinem Instrumente besaß, daß er sich fast an allen Höfen Europa's hören lassen durfte und ihm einst, außer von mehreren anderen Fürsten, vom König Friedrich August ein Dienst mit 600 Rthlrn. jährlichen Gehalt angeboten wurde. Sein Sohn, unser A., trat mit erhöhtem Enthusiasmus in seine Fußstapfen, und wir müssen es aufrichtig bedauern, keine vollständige Biographie von ihm geben zu können. Er war Feldtrompeter, zugleich aber auch Rechtsgelehrter, Componist und musikalischer Schriftsteller, überhaupt ein

Mann von der vielseitigsten und feinsten Bildung, der in der alten und neuen Geschichte, und in der musikalischen Literatur besonders so bewandert war, wie vielleicht viele Andere nicht, denen es, auf einen hohen Grad von Bildung Anspruch machend, nicht einfallen möchte, mit einem Trompeter in eine Categorie gestellt zu werden. Von Anfang bis zu Ende machte er die Feldzüge des siebenjährigen Krieges mit, und soll während derselben nicht selten Beweise von ausgezeichnetem Muthe, von Tapferkeit und Geschick gegeben haben. Nach Beendigung dieses Krieges ging er nach Bitterfeld, wurde hier Organist und verfaßte in den Stunden seiner Muse das einzig in seiner Art dastehende und unvergängliche Werk: „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukenkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert von J. E. A. 2 Th. Halle 1795.“ —, in welchem er, vielleicht gerade zur rechten Zeit, eine Kunst, die länger als ein Jahrhundert an allen Höfen Deutschlands eine glänzende Rolle gespielt hatte, kurz vor ihrem gänzlichen Verfalle der Welt in ihrem ganzen Umfange, von ihrer Entstehung an bis zum höchsten Grade der Achtung, zu welcher sie nur gelangen konnte, und von da an wieder bis zu ihrem Verfalle deutlich schildert. Es zerfällt dieses Werk in 2 Haupttheile; der erste davon, der theoretische und historische, handelt Cap. 1. von dem Ursprunge, der Erfindung und Beschaffenheit der ersten Trompeten, nebst den verschiedenen Arten, Namen und Gestalten derselben, aus der hebräischen, griechischen und römischen Geschichte; Cap. 2. von dem alten Gebrauche der Trompeten, der Würde und den Vorzügen, welche die Trompeten von jeher gehabt haben; Cap. 3. von dem heutigen Gebrauche, Nutzen und Wirkung der Trompete; Cap. 4. von den Vorzügen der privilegirten Trompete und Pauke; Cap. 5. von den Vorzügen der gelernten Kunstverwandten; Cap. 6. von dem Verfall und Mißbrauche der Kunst; Cap. 7. von berühmten Trompetern in alter und neuer Zeit. Der zweite oder praktische Theil handelt Cap. 8. von den Trompetenklängen, Intervallen und deren Verhältnissen; Cap. 9. von den einzelnen Theilen der Trompete; Cap. 10. von den heroischen Feldstücken; Cap. 11. vom Clarinblasen und dem Vortrage; Cap. 12. von der Einrichtung der Trompetenstücke; Cap. 13. von den Manieren; Cap. 14. von den Pflichten und Erfordernissen eines Lehrers und Schülers; Cap. 15. von dem Unterrichte; Cap. 16. endlich von den Pauken. Dazu kommen nun noch viele Notenbeispiele, unter denen vornehmlich ein Menuett für Violine mit Trompete und Pauke bemerkenswerth ist. Wir wollen dieses Werk nicht blos Allen, die mit der Trompete sich beschäftigen, sondern auch allen Instrumentalcomponisten bestens empfohlen haben, und bitten, sich durch das schmutzige Aeußere desselben nicht von der Lectüre abschrecken zu lassen; der Verleger ließ Gediegenes auf Löschpapier drucken; nichts desto weniger aber wird es ewig stehen bleiben als ein ehrendes Denkmal, das A., der im folgenden Jahre schon starb, sich dadurch gesetzt hat; anziehend ist es durch seinen überaus bescheidenen Ton, belehrend überall durch die Gründlichkeit seiner Darstellungen und Untersuchungen. T.

Altenburg, M. Michael, wurde im J. 1583 zu Tröchtelborn geboren, studirte nachgehends in Halle Theologie und kam 1608 nach Ilversgehofen und Marpach als Pfarrer; 1610 nach Tröchtelborn, seinem Geburtsorte, wo auch noch sein Bildniß an der Orgel aufbewahrt wird; 1621 nach Großen-Sümmerda, und endlich 1637 nach Erfurt, wo er Anfangs Diakonus bei den Augustinern, nachher 1638 Pfarrer zu St. Andrea wurde, und in

diesem Amte auch am 12ten Febr. 1640 starb. Von Jugend auf hatte er neben seinen eigentlichen Brodstudien mit großem Eifer Musik getrieben und förmlich studirt, und auch die durch seine öfteren Versetzungen herbeigeführten vermehrten Berufsarbeiten vermochten es nicht, seinen Fleiß in diesem Fache nur um etwas zu mindern oder wohl gar seine Liebe zu der Musik, mit der er sich zu einem der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten heranbildete, von dieser abzuziehen. Als Student schon componirte er das 53ste Capitel des Jesaias für 8 Stimmen, welches auf den Wunsch und den Antrieb vieler ausgezeichneter Musiker auch mit einem Anhange: Bernhardi Passio tua Domine Christi, zu Erfurt 1608. 4. durch den Druck veröffentlicht und beifallsvoll aufgenommen wurde. Während seines nachherigen Aufenthalts in seinem Geburtsorte wirkte er unaufhörlich auf die Verbesserung des dortigen Kirchengesanges, und hatte das Glück, diesen für den besten und feierlichsten des ganzen Bezirks erklärt zu hören; zur würdigeren Feier der Hochzeiten, bei welchen dort nach altem Herkommen Kirchenmusiken aufgeführt wurden, componirte er eigends eine Menge Hochzeitsmotetten für 7 Stimmen, die dann ebenfalls auch zu Erfurt 1613 in 4. erschienen. In denselben Zeitraum fällt auch die Composition des 55sten Psalms für 6 Stimmen, Erfurt 1618, und Kirchen- und Hausgesänge für 5, 6 und 8 Stimmen, 4 Thle. Erf. 1620. Merkwürdig sind seine Intraden für 6 Stimmen, welche zunächst für Geigen, Lauten, Instrumente und Orgel eingerichtet sind, während denen jedoch zugleich auch ein Choral von Luther von Jedermann kann mitgesungen werden; sie erschienen, 16 an der Zahl, zu Erfurt 1620. Ferner hat man von ihm: Cantiones de adventu Domini nostri Jesu, 5, 6 et 8 vocibus compositae, Erf. 1621. — Weihnachts- und Neujahrsgesänge für 4 bis 9 Stimmen, 1621. und 4 Theile verschiedener Festgesänge für 5 bis 14 Stimmen. Auch die, noch jetzt im Thüringischen Gesangbuche übliche, Melodie zu dem Liede: "Herr Gott nun schleuß den Himmel auf,, ist von ihm, und zeigt wohl am deutlichsten, wie A. alle Zierrathen, als der geistlichen Würde zuwider, aus der Kirche verbannt, und hier nur den einfach feierlich frommen Gesang eingeführt wissen wollte. Durch diese, das kindlich frommste Gemüth verrathende Idee erhob er sich auch weit über die meisten Kirchencomponisten seiner Zeit; und wünschen dürfen wir, daß er darin auch jetzt noch gewissenhafte und gefühlvolle Nachahmer finden möchte. —n—.

Alteration, ein jetzt veralteter Ausdruck, bedeutet eigentlich die Vermehrung, die Verdoppelung mit etwas Anderem, aber Gleichem (von dem latein. alter), und aus diesem Grunde nannte man ehedem auch wohl in der Musik die Verdoppelung des eigenthümlichen Werthes einer Note Alteration, wenn z. B. ein Viertel durch das Daranbinden eines andern, oder wenn eine ganze Taktnote durch das Hinzufügen auch des folgenden Taktes gerade um das Doppelte ihres eigentlichen Werthes vermehrt wurde. Jetzt kommt, wie schon bemerkt, der Ausdruck nur sehr selten vor.

Alternamente ist das Adverbium von Alternativo, und bedeutet in der Musik ebendasselbe, s. daher dieses.

Alternativo, franz. alternativement, heißt: wechselsweise, abwechselnd, anderseitig, eins um das andere. Wenn kleinere Tonstücke in 2 oder auch 3 Hauptabtheilungen getheilt sind, und diese einzelnen Abtheilungen wechselsweise vorgetragen werden sollen, so ist jenes Wort nicht allein der gewöhnliche und übliche, sondern auch der passendste und am deutlichsten bezeichnende Kunstausdruck; so namentlich bei Menuetten, die

meistens mit einem sogenannten Trio abwechseln, da steht Menuetto alternativo, d. h. beim Spiele dieses Tonstücks soll man mit dem eigentlichen Menuett und dem Trio abwechseln, dieselben eins ums andere vortragen. In andern Tonstücken, z. B. Märschen oder dergl., kommt der Ausdruck seltener vor. Das Adverbium alternamente bedeutet dasselbe.

Altflöte — s. d. Art. Flöte à bec.

Alt-Geige — dasselbe was Alt-Viole, s. daher dies. Art.

Altist, italien. Altista, heißt derjenige Sänger, der den Alt oder die Altstimme singt, mit einer solchen begabt ist, s. daher diesen Art. — Um ein guter Altist zu seyn, darf man aber nicht blos eine gute Altstimme besitzen; der wesentliche Antheil, welchen derselbe an der harmonischen Ausführung eines Tonstücks nimmt, macht vielmehr noch manche andere Anforderungen an ihn, durch welche er sich einerseits noch erhebt über den Discantisten. Als begleitende Mittelstimme, als nur rein harmonische und nur selten auch melodisch mitgehende Stimme, wird für ihn das Treffen der vorgeschriebenen Gesangsnoten eine weit schwierigere Aufgabe als für den Sopran und den Baß, die stets melodisch einander gegenüber stehen. Daher muß ein guter Altist zugleich auch ein guter und mit fein gebildetem Gehöre begabter Treffer, und ferner mehr als alle anderen Sänger Herr über seine Stimme seyn, dieselbe in jeder Hinsicht in seiner Gewalt haben. Der Discantist kann als melodischer Führer des Gesanges weniger bekümmert seiner Stimme freien Lauf lassen, er darf, ja er muß damit stets hervorragen; der Altist aber, jenem stets harmonisch untergeordnet, muß auch die innere und äußere Kraft seiner Stimme stets in solcher Eigenschaft darnach modificiren. Es ist unangenehm, und macht unter Andern namentlich den vierstimmigen Schweizerischen Kirchengesang nicht selten sehr monoton und widrig, wenn der Alt, ohne auf das Verhältniß zum Sopran Rücksicht zu nehmen, seine Stimme mit aller Kraft in ihrem Bereiche sich bewegen läßt; die meistens einförmige oder doch weniger mannigfaltige Fortschreitung seiner Töne macht alsdann den ganzen Gesang monoton, und das Unmelodische derselben diesen fast zum wilden ausdruckslosen Geschrei. Auf der anderen Seite darf der Gesang des Alts auf Kosten der Harmonie wieder nicht zu schwach seyn, er muß stets die richtige Wage halten in der harmonischen Basis, auf welcher die Melodie des Soprans wie in kühner Wellenform sich fortschaukelt. Eine solche gehörige Verhältnißnahme, richtige Modification der Stimme, daß sie je nach der Gestalt der anderen bald stärker, bald schwächer erklingt, ohne die Grenzen ihres eigentlichen Maaßes und Zieles zu überschreiten, ist keine kleine Aufgabe. Man glaubt oft, bei Chören dieses Maaß durch eine verhältnißmäßige Anordnung der Zahl der singenden Individuen zu treffen; allein die Erfahrung lehrt, daß eine Stimme oft, vermöge ihres ganzen Charakters, dieses Maaß dennoch überschreitet, wenn der Sänger selbst nicht die sorgfältigste Rücksicht darauf zu nehmen weiß. Von dieser Seite betrachtet ist ein guter Altist wirklich ein wahrer Schatz bei einem Chore, und dürfte auf die Ausbildung des A. überhaupt wohl mehr Sorgfalt verwendet werden. 59.

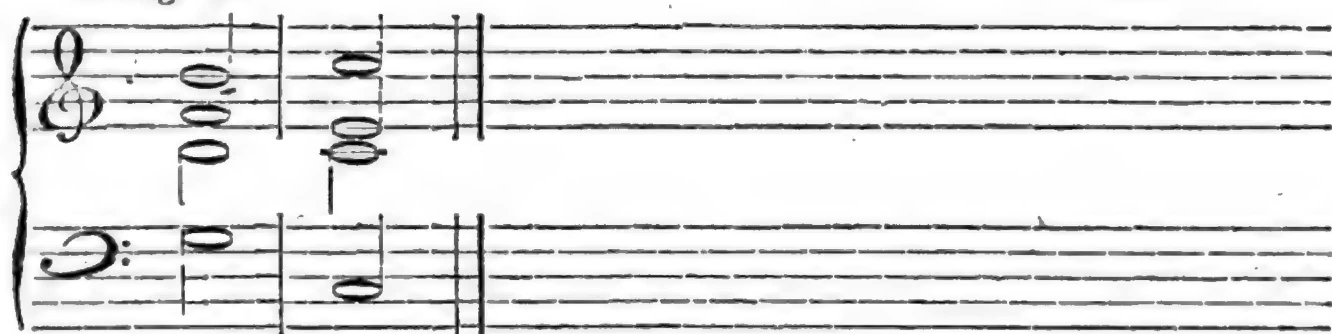
Altklausel. Im allgemeinen und auch im eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnet dieser Ausdruck die Tonfolge der Altstimme bei der Ausführung eines vollkommenen Tonschlusses, wo auf den Dominantenaccord unmittelbar der Dreiklang über der Tonica folgt; ins Besondere aber und vorzugsweise in der Kunstsprache wird er für die Fälle gebraucht: 1) wenn

die Altstimme in den beiden genannten, zum vollkommenen Tonschlusse nöthigen Accorden auf der fünften Stufe der Tonleiter liegen bleibt, wie z. B. bei Fig. 1 unten; 2) wenn diese Stimme in jenen Accorden als Leitton zur Tonica fortschreitet, also im Dominantenaccorde als Leitton und in dem Dreiklange als Tonica erscheint, s. Fig. 2 unten; und dann 3), wenn sie bei solcher Gelegenheit von der Quarte zur Terz absteigt, in dem Dominantenaccorde die vierte und in dem Dreiklange die dritte Stufe der Tonleiter einnimmt, wie Fig. 3 zeigt.

Fig. 1. Fig. 2.
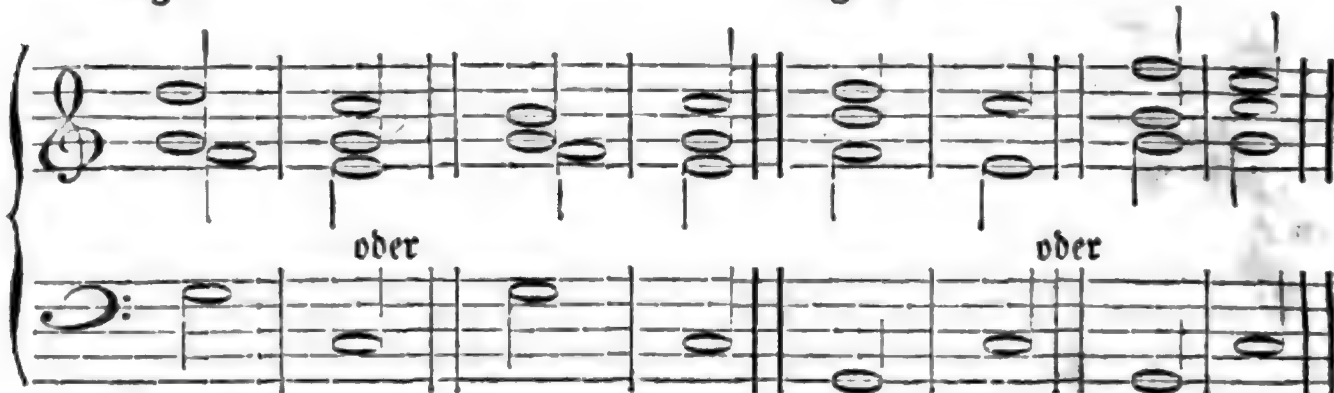


Fig. 3.



In der Harmonienfolge aller drei dieser vollkommenen Schlüsse ist eine Altklausel, was man der Ueblichkeit der Kunstsprache zu Folge gewöhnlich darunter versteht; jener erste allgemeine Begriff, der übrigens der Etymologie des Wortes vollkommen angemessen ist, wird nur höchst selten noch damit verbunden. eb.

Alto — der italienische Name des Alts oder der Altstimme, s. daher den Art. **Alt.**

Altobasso. Zu den vielen verloren gegangenen einfach zusammengesetzten Instrumenten, mit welchen vor Alters sich das Volk ergötzte und seine Lieder begleitete, gehört auch dieses. Es war vornehmlich in Venedig sehr im Gebrauch, und seiner leichten Einrichtung und Spielart wegen allgemein fast in den Händen der ärmeren oder ungebildeteren Volksklasse; man nahm nämlich ellenlange dünne Bretter von beliebiger Breite, je nachdem man mehr oder weniger Saiten darauf spannen wollte, fügte dieselben zu einem viereckigen, ohngefähr 1 bis 1½ Schuh hohen hohlen Kasten zusammen, und stimmte die frei und in verschiedener Anzahl darauf gezogenen Darmsaiten vermittelst an beiden Enden angebrachter Wirbel nach Maaßgabe der Stimmen oder des Instruments, welche oder welches man damit begleiten wollte, und schlug alsdann mit kleinen hölzernen Hämmerchen auf dieselben, entweder einzeln oder auf mehrere derselben zugleich, um den erforderlichen Ton daraus hervorzubringen. Es war also nichts anderes, als ein Schlagwerk, das einen brummenden oder sumsenden Ton von sich gab. Gewöhnlich hatte der Spieler desselben in der rechten Hand zu gleicher Zeit auch noch eine Flöte, auf welcher er leichtere Volksweisen blies: das Altobasso wurde mit der linken Hand geschlagen und mit der

rechten der Ton der Flöte gegriffen. Die Unvollkommenheit und das Ungenügende eines solchen Spiels mußte natürlich mit der Erweiterung und größeren Ausbildung auch der Volksmusik dessen völligen Untergang herbeiführen. An eine Verbesserung des Instruments wurde nicht gedacht, wenn wir nicht das mit Stahlsaiten dreichörig bezogene und auf gleiche Weise zu spielende Cymbal, das noch jetzt in einigen, besonders Gebirgsgegenden angetroffen wird, damit in Verwandtschaft bringen wollen.

Altpommer nannte man ehedem auch wohl das jetzt ganz außer Gebrauch gekommene Blasinstrument Pommer oder Bombard; die nähere Beschreibung desselben siehe daher unter diesem Art.

Altri (ital.) — andere, noch übrige, sowohl mit bestimmten als unbestimmten Begriffen; so steht z. B. in Partituren zuweilen Violini ed altri stromenti, d. h. Violinen und andere Instrumente, diese können nun bestimmt angegeben seyn oder nicht, im ersten Falle könnte es dann auch heißen: Viol. und übrigen Instr., im letzteren: Viol. und sonstige Instrumente.

Altschlüssel, dasselbe was Altzeichen, s. daher diesen Art.

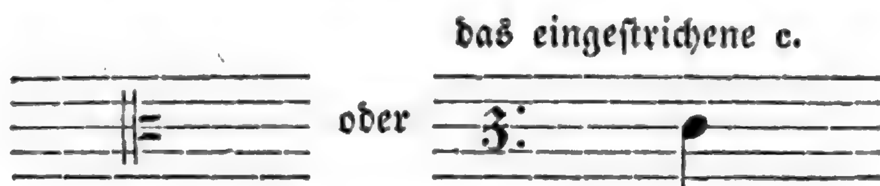
Alt-Viola. Nicht ganz richtig nennt man dieses Instrument schlechtweg nur Viola; im Italienischen heißt es Violetta, Viola alta oder auch Viola di braccio, d. h. Armgeige, weil es beim Spielen im Arme gehalten wird, zum Unterschiede von Viola di Gamba, d. h. Kniegeige. Aus dem letztern Namen entstand das verstümmelte deutsche Wort Bratsche (braccio, ausgespr. brattschio, gleich Bratsche), unter welcher Benennung dieses Bogeninstrument allgemein bekannt ist. In seinem Baue unterscheidet sich dasselbe von der Violine durch nichts als nur durch die Größe und Weite seines Körpers, es besteht aus denselben Theilen; gerade dieser weitere Umfang aber im Körper bringt eine bedeutende Verschiedenheit im Tone hervor, sowohl seiner äußeren als inneren Gestalt nach. Was den Umfang und die Kraft desselben betrifft, so beginnt er in der Tiefe schon mit dem kleinen c und geht in den Ripienstimmen hinauf bis zum zweigestrichenen g, selten höher, bei concertirenden Solosätzen auch wohl bis zum dreigestrichenen c, um welcher tieferen Lage willen er denn aber auch betreff seiner Kraft dem Tone der Violine nothwendig weit nachsteht. Aus eben diesem Grunde müssen die vier Darmsaiten der Altviole gestimmt werden in: das kleine c, kleine g, eingestrichene d, und eingestrichene a; die beiden ersten davon sind, um ihnen mehr Schwere und Festigkeit in der Vibration zu geben, mit Silberdraht übersponnen. In Rücksicht auf die innere Natur der Töne hat die Altviola wirklich viele Vorzüge vor der Violine, die es sehr auffallen lassen, warum dem Instrumente im Vergleiche zu dieser nicht einmal eine verhältnißmäßige Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Zartheit und Sanftmuth selbst tritt sie bescheiden in den Hintergrund vor allen anderen Bogen- oder Streichinstrumenten, aber artet auch nie aus in wilde Leidenschaft; das Näselnde in dem Tone ihres schmelzenden Gesanges macht ihren Charakter und Ausdruck zuweilen zwar etwas zweideutig, schelmisch, aber es ist nicht die Zweideutigkeit des Violoncell's, nicht der lockere, lüsterne Sinn, sondern der jungfräulichen Unschuld frohes, aber dabei doch schüchternes und verhaltenes Aufläceln. Auch die Melancholie, Schwermuth und des Schwärmers tiefseufzender Trübsinn finden ihren treuesten Repräsentanten in der Altviola; sie ist der stille Gesang der Sehnsucht und des Schmerzes, der Zärtlichkeit und der Wehklage, auch die Sprache verständigen Sinnens

und des festen Willens (vergl. **Saiteninstrument**). — Die Geschichte der Altviola liegt, so wie die aller geigenartigen Instrumente, im Dunkel der Vorzeit verborgen; nur so viel ist gewiß, daß sie viel früher als die Violine da war, und diese erst aus ihr entstanden ist. Damals, ehe noch die Violine sie verdrängte und man, von weniger wilder Leidenschaft beherrscht, den hohen Tönen nicht so sehr nachjagte, war sie auch ein allgemein beliebtes Instrument. Zu den Zeiten des Orlando di Lasso, also im 16ten und noch früher im 15ten Jahrhunderte, hatte man AV. mit 5, ja 7 und 9 Saiten bespannt (die fünfte Saite war das e unserer Violine, und daher rührt auch der Name „Quinte," mit welchem man diese Saite noch jetzt zu bezeichnen pflegt), mit denen die Singspiele jenes begleitet wurden, und die die vorherrschendste Stimme bei den öffentlichen Musiken zu führen hatten. Jetzt gebrauchen wir sie freilich nur im vollen Orchester, in welchem das eigentliche Quartett, die Violinen mit der AV. und dem Violoncell durch den Verein ihrer verwandten Naturen, doch das Fundament, überhaupt die Basis aller zusammengesetzteren Instrumental-Musiken bildet, als volle Mittelstimme, als Stellvertreter des Altes oder Tenors, und selten nur weiß ein Tonsetzer so geschickt zu wirklich obligaten, charakteristischen Solopartien sie zu gebrauchen als C. M. von Weber in seinem Freischütz. In vollstimmigen Gesangsstücken unterstützt die AV. gewöhnlich die Tenorstimme, schreitet mit dieser im Einklange fort; daher transponirten die alten Tonsetzer die Stimme der AV. nicht erst noch einmal ins Altzeichen, sondern behielten in solchem Falle auch für sie mehrentheils das Tenorzeichen bei, und verwechselten dasselbe nur dann mit dem eigentlichen Altzeichen, wenn die Musik reine Instrumentalmusik war. Um der störenden Mannigfaltigkeit zu entgehen, die hie und da aus einer solchen verschiedenen Anwendung der Schlüssel entstehen mußte, setzte man zuweilen auch wohl zwei AV., und schrieb die Stimme der für die reinen Instrumentalsätze bestimmten im Alt-, und die andere, welche den Gesang des Tenor zu begleiten hatte, im Tenorzeichen. Daher entstanden die jetzt nicht mehr vorkommenden Ausdrücke **Alt-** und **Tenorviola**, wie diese auch jetzt noch im Franz. taille (d. h. Tenor) genannt wird. Nicht selten aber waren die Tenorviolen auch Instr. von noch größerer Dimension als die Altviolen. Seitdem man angefangen hat, in den Stimmen für dieses Instrument sich jederzeit des Altzeichens (s. dies.) zu bedienen, war auch kein Grund mehr vorhanden, einen anderen, unterscheidenden Namen dafür anzuwenden. — Die Behandlung, Applicatur und überhaupt die Spielart der AV. ist dieselbe, wie bei der Violine; in der Setzart für dieselbe aber und Anordnung findet ein großer Unterschied statt. Gewöhnlich ist die Stimme der AV. im Orchester schwächer besetzt, als die der Violine; daher und weil auch ihr Ton weniger durchdringend ist, giebt man ihr meistentheils die Intervalle des Accords, welche nicht allzuscharf hervorklingen sollen und nicht melodisch sind, z. B. die Quinte des Dreiklangs, die Terz des Basses oder Quarte der Oberstimme im Sextenaccorde ꝛc., selbst wenn diese über die Stimme der zweiten Violine hinausgehen. Ohne Grund haben manche Tonsetzer eine ordentliche Furcht hievor, allein der Ton der AV. schon läßt diese immer tiefer erscheinen als die Violine; wenn nur sonst die harmonische Fortschreitung richtig ist; über die erste Violine natürlich darf sie nicht hinausgehen, und bei rein 3stimmigen Sätzen auch nicht über die zweite, da muß sie gleichsam den Baß bilden. Oft ist es auch von guter Wirkung, wenn die AV. mit der Violine oder dem Basse in der Octave fortschreitet, dort hebt es die Melodie und hier verstärkt es den Baß auf

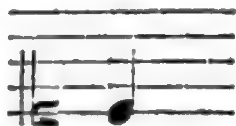
eine weniger schreiende und doch voll- und wohltönende Weise. Weniger als bei allen anderen Streichinstrumenten darf man bei der AV. darauf Rücksicht nehmen, ob zweistimmige Sätze leicht ausführbar sind; sobald nämlich zwei Spieler im Orchester sind, so steht es schon als Regel unter ihnen fest, daß sie sich darin theilen, und der eine die obere, der andere die untere Stimme vorträgt; der Kraft der Töne schadet dies keineswegs. — Die besten AV., sowohl in Hinsicht des Tones als der äußeren geschmackvollen Bauart und Dauerhaftigkeit, hat der Leipziger Instrumentenmacher Hunger in den Jahren 1770 bis 1780 verfertigt, und es werden dieselben auch um den hohen Preis von 25 bis 30 Thlr. das Stück noch nicht zu theuer bezahlt. Wer übrigens eine AV. bekommen kann, die früher eine Viola d'amour war, und von dieser zu jener umgestaltet wurde, der wird einen noch größeren Schatz an ihr besitzen. — Die zweckmäßigsten Schulen für dieses Instrument wurden verfaßt von Bruni (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, und Mainz bei Schott), Garaudé (Methode d'Alto, Paris), Martinn (Methode elementaire etc.), und von Woldemar (Meth. d'Alto, Paris). — Im Uebrigen ist auch zu vergleichen der Art. Orchester und Quartett. B.

Alzamento di mano — das Erheben der Hand beim Taktschlagen, der Aufstreich, Aufschlag, s. abassamento di mano, und Aufschlag.

Altzeichen (Altschlüssel) — diejenige Anwendung des C-Schlüssels, wodurch der Note des eingestrichenen c die Mittellinie als Sitz angewiesen wird,



so daß die Notenreihe ohne Nebenlinien um vier Stufen tiefer reicht, als der Discant-Schlüssel und um sechs tiefer als der Violin- oder G-Schlüssel. Hieraus erhellt, daß der Altschlüssel für tiefer liegende Stimmen bequemer ist, als jene beiden Schlüssel. Er wird daher noch jetzt durchgängig für die Altviola (Bratsche), meist für die Altposaune, öfters für einzelne Stimmen in Orgelcompositionen u. s. w. angewandt, und war — bis in die letzten Jahrzehnte — für die Altstimme, besonders in Kirchenchören, gebräuchlich, während in der neuesten Zeit öfters der Discant-Schlüssel



an seine Stelle tritt, auch wohl die ganze Altstimme durch den etwas höher liegenden zweiten Sopran verdrängt wird. Der reelste Grund zu dieser Neuerung ist meist der, daß unser Alt, besonders seit die Frauenstimmen an der Stelle der Knabenstimmen häufiger mitwirken, leider nicht mehr jene weitreichende, bis zum kleinen g und f noch klangvolle Tiefe hat, deren sich die ältern Componisten, Händel, B. Marcello u. A., für ihre Chöre erfreuen durften. — Der angenehmste Antrieb zu der Neuerung liegt aber wohl im Bequemlichkeitstriebe; man will sich und den Sängerinnen die Plage mit zwei (!) verschiedenen Notenreihen ersparen. Allein es ist nur einer mangelhaften Methode beizumessen, wenn die Orientirung in zwei oder mehr Schlüsseln erhebliche Mühe macht; und daß das Partiturlesen und Spielen (was denn doch auch Rücksicht verdient) durch unterscheidende Schlüssel gefördert wird, daß dagegen die Häufung gleicher

Schlüssel übereinander selbst geübte Leser im Verfolge der verschiedenen Stimmen irre führen kann, wird jeder aus Erfahrung wissen, oder sich leicht vorstellen können. S. d. Art. Tenorschlüssel und Schlüssel. ABM.

In den älteren Zeiten war auch ein sogenannter hoher Altschlüssel im Gebrauch, nach welchem das eingestrichene c auf der zweiten Linie seinen Platz hatte, so daß also statt der jetzigen Leiter



dieselbe war:



Die Gründe zu dieser Abwechselung waren wohl dieselben, wie die oben angegebenen zu den jetzigen Neuerungen. Uebrigens ist dieser hohe Schlüssel jetzt ganz außer Anwendung gekommen. d. Red.

Alueri, italienischer Gesangscomponist zu Anfange des 18ten Jahrhunderts, von dem sich noch mehrere Compositionen, namentlich eine Solocantate: mia vita, mio bene etc. für Sopran und Generalbaß, im Manuscript auf dem fürstlich Sondershausenschen Musikarchive vorfinden und als seltene Schätze aufbewahrt werden. Es sind dort 20 Franzbände in groß Queerfolio solcher Manuscripte vorhanden, in sechs davon sind die Namen der Verfasser der Compositionen beigefügt, und von diesen enthält jeder einzelne Band über 24 Cantaten, Trios, Duette rc., die unter Ariosti, Astorga, Gasparini u. v. A. häufig auch mit dem Namen A—s überschrieben sind. — U —.

Alvimare, P. A. d', wird gewöhnlicher geschrieben: **Dalvimare**, s. daher dies. Art. unter Littr. D. Delvimare, wie er an einigen Orten auch wohl geschrieben steht, ist falsch, und noch mehr d'Alvincars.

Alypius. Der Biograph dieses alexandrinischen Sophisten, Jamblichius, zugleich sein Zeitgenosse, nennt ihn einen Mann von Körper zwar klein, aber groß, und größer denn Viele, an Geist. Der Musikgelehrte und Historiker hat ihm gar viel zu danken; in dem von ihm übrig gebliebenen Fragmente nämlich: Introductio musica (in griechischer Sprache), welche zuerst Meursius unter dem Titel: Alypii Isagoge musica graece, Lugd. Batav. 1616, und nachher auch Meibom 1652 unter seinen sieben griechischen Autoren mit Anmerkungen edirte, entziffert er die alte Notenschrift, und theilt dadurch gleichsam die Schlüssel zur griechischen Musik mit, die ohne seine Nachrichten vielleicht für uns im völligen Dunkel geblieben wäre. So wird er ewig die erste Quelle des musikalischen Geschichtsforschers bleiben; er lebte ums Jahr 360, und starb in seiner Geburtsstadt, in Alexandrien. 48.

Amabile — liebenswürdig, lieblich, einnehmend, schmeichelnd. Nichts liegt wohl klarer am Tage und ist natürlicher, als daß man, wenn man Jemanden etwas Schmeichelhaftes oder Angenehmes, oder etwas auf eine liebenswürdige und einnehmende Weise sagen will, sich dabei eben so wenig eines schreienden und hochlauten Tones als harter Ausdrücke und hervorstechender Accente bedienen wird; und dies läßt sich auch recht wohl

auf die Musik anwenden: es kann kein Tonstück mit jenem Ausdrucke überschrieben werden, das voll ist von accentuirten Accorden und seine Töne aus den äußersten Enden der Höhe und Tiefe am häufigsten hervorgesucht hat; es darf aber auch kein Spieler in ein so überschriebenes Tonstück dergleichen hineintragen wollen, die Töne müssen in steter Bindung sich an einander reihen, in ungekünstelter Leichtigkeit und sorgfältigster Reinheit das Ohr angenehm berühren, nur wo es der charakteristische Ausdruck wirklich erfordert, darf ein staccato oder dergleichen, eine Fülle des Accents, ein tobendes fortissimo ꝛc. statt finden; doch darf auf der andern Seite auch wieder keine Einförmigkeit im Ganzen herrschen; eine wohl geordnete Mannigfaltigkeit ergötzt, und darum müssen die Modulationen, so wie die verschiedenen Modificationen im Vortrage sorgfältig gewählt seyn, ohne je aber zu schroff oder heterogen sich einander gegenüber zu stehen.

Amadei, ein zu Anfange des 18ten Jahrhunderts blühender italienischer Componist. Wir kennen jedoch von ihm nur noch die Oper Arsace, welche er mit dem Orlandini gemeinschaftlich componirte, und 1722 zu Hamburg als ein noch neues Werk aufgeführt wurde. Dem Verständigen ist die Schwierigkeit der Aufgabe leicht begreiflich, die Bildung eines Kunstwerks mit einem Anderen zu theilen, wenn doch die nöthige Einheit im Ganzen vorherrschen soll; Mattheson aber, der die Partitur jener Oper durchstudirte, nennt ihre Schöpfer zwei habile Componisten. Wir wollen nicht entscheiden, wovon dies zeugt, ob von einer Verleugnung der geistigen Individualität, oder von einer engsten Verwandtschaft und Gemeinschaft der künstlerischen Idee; aber rathen wollen wir unsern Componisten, von dieser bei unsern Vorfahren zwar oft vorkommenden Sitte wo möglich abzustehen, es möchte nicht Allen so leicht werden, wie A. und O., diese unverkennbare Schwierigkeit der Habilität zu überwinden.

Amadio, Pippo. Die große Aehnlichkeit des Namens nicht blos, sondern auch die gleiche Zeit des Lebens und der Blüthe (1720) lassen vermuthen, daß dieser Virtuos mit dem vorigen Componisten ein und dieselbe Person ist, doch wird er in allen Anzeigen als Virtuos mit dieser kleinen Namensveränderung aufgeführt, und wir müssen ihn daher auch mit derselben hier besonders betrachten. Er war der größte Violoncellspieler seiner Zeit; ein italienischer Critiker sagt von ihm, daß er mit seiner Kunst Alles übertroffen habe, was bis dahin auf seinem Instrumente habe hervorgebracht werden können. Damals geigte man nun noch nicht auf dem Cello, blies auch noch kein Fagott und kein Horn darauf, und so läßt sich denken, daß er nur den reinsten und gesangreichsten Ton, der eine leicht bewegliche Fantasie bis zu den lichten Wogen ideenschwangerer und tiefer Melancholie zu erheben vermag, demselben zu entlocken wußte. Das bezeugen auch die wenigen Compositionen, die noch von ihm übrig geblieben sind, namentlich ein Adagio, welches selbst Romberg für den schönsten Morgentraum erklärt haben soll. Wir bedauern, seiner Seltenheit wegen, es nicht gesehen zu haben; freuen uns aber, unsere Virtuosen auf diesem Instrumente daran erinnern und mahnen zu können. T.

Amadori, Giuseppe. Möchten wir nicht mißverstanden werden, wenn wir es eine große Seltenheit nennen, den Künstler, zumal den großen Künstler, frei zu sehen von allem Egoismus und geschmückt mit dem Juwel des würdigen Menschen, der Bescheidenheit; A. war einer von diesen seltenen Männern, die nicht allein durch ihre hohe Kunst, sondern auch als Menschen sich die größte Achtung und Ehrfurcht zu erwerben wußten;

er war einer der größten und genialsten Componisten der römischen Schule zu den Zeiten eines Leo, Vinci und Porpora, den Heroen der Neapolitanischen, größer aber war er noch, wie Arteaga von ihm erzählt, durch seine edle Denkungsart. Mit den angesehensten Componisten und Gelehrten Roms hielt er häufigen Umgang, sprach mit ihnen über die Kunst und Wissenschaft, und wenn die Rede auf seine eigenen Werke kam, so nahm er dankbar alle Lehren und allen Tadel an, und bestrebte sich, seine Fehler darnach zu verbessern. Das mußte ihm nützen, Achtung und Ehre bringen; wer da glaubt, er kann schon etwas, er sey vollkommen, der wird niemals es werden. Mit seinen zahlreichen Schülern machte er, wie Buontempi versichert, häufige Spatziergänge aus Rom, suchte Echo's auf, ließ sie um deretwillen singen, und stellte so unter freiem Himmel und im Genusse der reinsten Naturfreuden oft die lehrreichsten musikalischen Uebungen mit ihnen an. Dafür aber hatten sie ihn auch lieb, und nannten ihn im Innersten ihres Herzens ihren Herrn und Meister. Er selbst war als Sänger ein Schüler von dem bekannten Bereacchi. Von seinen Compositionen hat sich besonders in großem Ansehen erhalten: Il Martiro de St. Adriano, ein Oratorium, welches er 1702 zu Rom zur allgemeinsten Bewunderung aufführte. In dem Fürstlichen Musik-Archive zu Sondershausen befindet sich auch noch eine Solocantate von ihm: Pria che giunge a godere, für Sopran, mit Generalbaß. Sonst besitzen wir leider nichts von ihm, auch — was wir noch mehr bedauern — in der Brust sehr Weniger nur das Abbild seines menschenfreundlichen Herzens, dem fremd war jener, von dem Weisen belächelte, Künstlerstolz, weil er sich mit einer ächten Bildung und wahren Klugheit gar nicht vereinen läßt. — In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hielt sich auch zu Berlin ein Sänger dieses Namens auf; jedenfalls aber war es ein anderer A., denn der unsrige starb schon einige Zeit früher in Rom. L.

Amadri, Michele Angelo. Obschon wir fast gar nichts mehr von diesem Künstler besitzen und wissen, so müssen wir ihn dennoch für einen angesehenen Componisten und besonders Contrapunktisten des 16ten Jahrhunderts halten, da unter Anderen auch Prätorius in T. III., pag. 7 seines Synth. Mus. ihn in einer Reihe berühmter Motetten-Componisten jener Zeit mit aufführt. Dasselbe ist der Fall mit

Amaducci, Donato, einem ausgezeichneten Componisten des 17ten Jahrhunderts. Doch besaß der verstorbene Stadtrichter Herzog in Merseburg verschiedene von seinen Compositionen im Manuscript, und werden hoffentlich auch noch von dessen Erben unter der empfangenen Verlassenschaft sorgfältig aufbewahrt werden. Ko.

Amalarius Symphosius, ein Benedictiner und Priester zu Metz, studirte unter Alcuin, wurde dann Diaconus und endlich wirklicher Priester. Auch war er eine Zeitlang Vorstand der Schule am Hofe Ludwigs des Frommen, und dies mochte wohl die Veranlassung seyn, warum er nach dem Jahre 819 seine 4 Bücher: de divinis sive ecclesiasticis officiis, und noch 827 sein Buch: de ordine Antiphonarii, an jenen schrieb. Für die Geschichtsforscher der Kirchenmusik und auch praktischen Theologen sind diese Schriften, über welche A. den heftigsten Streit mit Agobardus bekam, von großem Interesse. Die erstere, die bessere, befindet sich vollständig im XIV. Tom. pag. 980 der Bibl. max. Patr.; auch hat Mabillon in dem 2ten Theile seiner Annalen des Aldemarus Cabanensis Supplementum ad libr. IV.

Amalarii de divinis officiis mit abdrucken lassen. Amalarius starb um 837 zu Metz. S.

Amant, auch l'Amant genannt, Stephan, war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Lehrer an der Königlichen Musik- und Singschule zu Paris, und vortrefflicher praktischer Künstler sowohl als achtungswerther Componist. Als Letzterer versuchte er sich besonders im italienischen Style, und beschenkte auch das Pariser italienische Theater mit 5 größeren Opern, welche sämmtlich vom Publicum sehr wohlgefällig aufgenommen wurden: Alvar et Mencia, le Poirier (diese wird selbst von Bourney, der sie 1770 hörte, sehr gelobt), le Medecin d'Amour, la Coquette de village, und Emirene, welche letztere Laborde namentlich vor allen andern hervorhebt. Außer diesen Werken lieferte Amant auch eine Menge anderer kleinerer Sachen, unter denen vornehmlich die bei Cousineau erschienenen Lieder und Gesänge mit Begleitung der Harfe und des Pianoforte sich auszeichnen. Ueber A—s besondere Lebensumstände ist leider, wenigstens in Deutschland, nichts bekannt geworden.

Amarevole bedeutet dasselbe, was amabile, s. dies.

Amarezza — Betrübniß, Bitterkeit, con amar. — mit Betrübniß, schmerzvoll; bezieht sich immer nur auf den Vortrag eines Tonstücks, und verlangt ein längeres Verweilen auf allen dissonirenden Harmonien, ein besonderes Hervorheben der anschlagenden Noten, vorzüglich wenn diese Dissonanzen sind, und überhaupt eine schwerfällige, abgemessene Fortbewegung der Töne, ohne denselben jedoch auf der anderen Seite wieder das Sanfte und Weiche ihres Klanges zu nehmen.

Amati. Aller Bemühungen vieler Literatoren ungeachtet liegt die Geschichte dieser wegen der von ihr verfertigten vortrefflichen Geigeninstrumente weit berühmten Künstler-Familie noch sehr im Dunkeln. Hawkins führt in seiner Geschichte (Th. IV. pag. 345,) drei Personen dieses Namens an, nämlich die beiden Brüder Andreas Hieronymus und Anton, und dieses letzteren Sohn Nicol; dagegen aber finden sich in dem Verzeichnisse der 1791 vorräthigen Instrumente des Albinoni zu Mailand mehrere Exemplare aus den Jahren 1592 bis 1619 unter dem Namen Antonio Hieronimo, und wieder andere aus den Jahren 1662 bis 1692 unter dem Namen Nicolo, also nur 2 Künstler dieses Namens aufgeführt. Das Zuverlässigste von Allem scheint zu seyn, daß die Familie ihre Fabrik in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Cremona errichtete, und daß ein gewisser Andrea A., wenn nicht der Stifter, so doch der erste Vorsteher derselben war. Im höchsten Glanze und eigentlichen Flor stand die Fabrik zu Anfang des 17ten Jahrhunderts unter Anton oder Anton Hieronymus; von da an aber, unter Nicolo, begann die Arbeit in ihrer Güte beträchtlich abzunehmen, wenn auch der gute Ruf derselben blieb. Deshalb auch ist dem Käufer einer Cremoneser Geige, wie die Instrumente aus jener Fabrik gewöhnlich kurzweg genannt werden, wohl zu rathen, auf die Jahrszahl derselben zu sehen: die aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, also von ungefähr 1590 bis 1620, sind die besten, sie zeichnen sich mehr noch als alle anderen durch eine wohlthuende Stärke, Anmuth, Reinheit und große Klangfülle des Tons aus, worin sie bis jetzt noch von keinem Meister übertroffen werden konnten. Ihrer Seltenheit wegen steht freilich auch ihr Preis sehr hoch, doch meinen wir, daß selbst mit 100 und noch mehr Thalern eine solche Geige noch nicht zu theuer bezahlt wird.

Amatus, Vincentius, Dr. der Theologie und Capellmeister zu Palermo; wurde geb. zu Cinnima am 6. Januar 1629; kam als Jüngling ins geistliche Seminar zu Palermo, erwarb sich nach vollendeten Studien die Würde eines Dr. der Theol., und hatte sich während derselben auch solch ausgezeichnete Kenntnisse und Geschicklichkeit in der Musik erworben, daß ihm 1665 zugleich die Kapellmeisterstelle an der dasigen Domkirche übertragen wurde. Sein vornehmstes Wirken in dieser letzten Eigenschaft war jedoch fast ausschließlich nur der Verbesserung der Kirchenmusik gewidmet, und wenn er auch weniger zu diesem Zwecke componirte, so soll doch eine ganze Reihe von zweckmäßigeren Einrichtungen sowohl in der Anordnung als Abhaltung des musikalischen Gottesdienstes nur allein das Werk seiner rastlosen Bemühungen gewesen seyn. Er schrieb im Ganzen nur drei Werke von einiger Bedeutung: Sacri Concerti à 2, 3, 4 et 5 voci, con una Messa a 3 et 4, lib. I. op. 1. Palermo 1656. 4. — Messa e Salmi di Vespro, e compieta à 4 et 5 voci lib. I. op. 2. 1656, 4. — und L'Isauro, Opera. Aquila 1664. 12. das einzige Werk, worin er, aber auch mit weniger Glück, von seinem einmal gewählten Style abwich, wie es scheint, auch nur zur Abwechselung und Erholung. Diejenigen, welche diese Werke sahen, wollen darin Spuren der gründlichsten Kenntnisse, vorzüglich im Contrapunkte, gefunden haben, und zugleich einen Aufschwung von erhabener und reicher Fantasie. A. starb zu Palermo am 29. Juli 1670, im 42sten Jahre seines Lebens; gewiß zu früh für seine Kunst und seine Wissenschaft. 17.

Ambitus — der Umfang. Wir nehmen jetzt fast alle unsere technisch musikalischen Kunstausdrücke aus der italienischen Sprache her, in früheren Zeiten bediente man sich dabei fast ausschließlich der lateinischen, namentlich bei Gegenständen, die in das Gebiet der Kirchenmusik gehörten. Ein solch veralteter, ehedem aber in bestimmter Bedeutung gebräuchlicher, lateinischer Kunstausdruck ist auch amb. Zunächst bezeichnete man damit die Grenzen, innerhalb welcher sich eine Melodie bewegen durfte. Nach Glareans Berichte (Dodecachordon lib. I. cap. 14. ed. Basel 1547) waren dieselben sehr eng; die ältesten Kirchengesänge überschritten kaum den Umfang einer Quinte, was zum Theil auch schon aus den Antiphonien und Responsorien hervorgeht, die hie und da noch in protestantischen Kirchen gebräuchlich sind und ein hohes Alter vermuthen lassen. Darauf wurde die Melodie nach und nach bis zur Octave erweitert; in den authentischen Tonarten nämlich war bei dem Gebrauche der Kirchentöne der Grundton mit seiner Octave, und in der plagalischen die Quinte des Grundtones mit ihrer Octave die Grenze, welche der Gesang nicht überschreiten durfte; späterhin wich man auch von dieser Regel etwas ab, und legte noch 2 Töne mehr in den ambitus, bis endlich bei der allgemeinen großen Reform des musikalischen Systemes, in welcher die alten griechischen Tonarten in unsere beiden sogenannten modernen umgewandelt wurden, auch aller Zwang der Melodie in bestimmte Grenzen gänzlich aufhörte. — Eine andere Bedeutung von A., in welcher dieser Ausdruck auch nach jenen Zeiten noch beibehalten wurde, war: der Umfang der Tonarten, in welche eine regelrechte Fuge förmlich ausweichen durfte. In dieser Bedeutung zerfiel der amb. in drei Classen oder Arten, die clausula primaria, cl. secundaria, und cl. tertiaria. Die clausula primaria war die Modulation von der Grundtonart in die Tonart der Quinte, so wie jetzt z. B. von c nach g; die claus. secund. war die Modulation von der Grundtonart in die Tonart der Sexte (von c nach a), oder, wenn die Grundtonart eine Molltonart war, die Modulation von dieser in die Durtonart der Terz; und die cl. tert. war die Modulation von

einer Durtonart in die Tonart ihrer Terz, oder von einer Molltonart in die Tonart ihrer Sexte (vergleiche Matthesons Orchester. Th. I. pag. 147.) — Jetzt, wo Amb. ganz außer Gebrauch gekommen ist, versteht man unter Umfang den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments oder einer Stimme von dem höchsten, was auch wohl Register genannt wird, oder die Summe der Töne, die eine Stimme oder ein Instrument enthält, endlich aber auch die Summe aller Töne, die in unserm modernen Tonsysteme angewandt werden können. Das Weitere darüber findet sich unter dem Art. Umfang.

Ambronn, Peter Christian, Cammermusikus und Cembalist des Herzogs von Sachsen-Meiningen, woselbst er auch am 10. Decemb. 1742 geb. war; besaß außerordentliche Fertigkeit auf seinem Instrumente, und wenn sich in der Präcision und der Delikatesse seines Spiels ein feiner und zarter Geschmack aussprach, so verrieth sein ganzer Vortrag überhaupt, namentlich bei freien Fantasien, durch welche er auch eine seltene Gewandtheit im Contrapunkt an den Tag legte, die tiefste Einsicht in die eigentliche Theorie und die vielseitigste Kenntniß von dem sowohl inneren als äußeren Wesen seiner Kunst. So angenehm wie es demnach auch gewesen wäre, musikalische Dichtungen (den Namen sollen seine Vorträge im wahren Sinne des Worts verdient haben) von ihm zu besitzen, so hatte er doch die seltene Eigenheit, deren Grund wir nicht zu erklären wagen, nie etwas von seinen Werken dem Drucke zu übergeben; er begnügte sich mit dem Ruhme, der Achtung und Ehre, welche er sich als Virtuos schon in reichem Maaße zu erwerben wußte, und verzichtete auf die papiernen Denkmäler eines Componisten, wie er sie bei den häufigen Aufforderungen zur Veröffentlichung seiner Werke nannte. 39.

Ambrosch, Joseph Carl, wurde im J. 1759 zu Crumau in Böhmen geboren, studirte zu Prag unter der Leitung des ältern Kozeluch die Musik und bildete sich vorzugsweise zum Sänger aus; im J. 1784 wurde er als solcher für größere Solopartthieen am Theater zu Baireuth angestellt; seine Reisen, welche er von da aus in die verschiedensten Gegenden unternahm, machten ihn bekannt und gaben ihm zugleich Gelegenheit, nach besseren Mustern sich noch weiter auszubilden; er sang auf den Bühnen zu Hamburg, Hannover und Wien, und wurde endlich im Jahre 1791 als erster Tenorist an dem Berliner Nationaltheater mit einem ansehnlichen Gehalte engagirt. Hier begann erst seine eigentliche Glanzepoche; unstreitig auch war er einer der vorzüglichsten Sänger, welche in jener Zeit die Bühnen Deutschlands aufzuweisen hatten. Mit einer überaus angenehmen Stimme und bewunderungswürdigen Kehlfertigkeit verband er auch eine edle Manier in seinem Vortrage, richtigen Geschmack und eine Fülle von natürlichem Gefühl im Ausdrucke ohne zu übertreiben. Einen großen Antheil an diesen Vorzügen, die ihn zum Liebling des Publicums machten, mochte auch wohl der Umstand haben, daß seine Kunst sich nicht blos auf eine mechanische Sängerfertigkeit beschränkte, sondern er auch eigentlicher Musiker war, die vielseitigsten Kenntnisse sich erworben hatte, und selbst als Componist, namentlich von Liedern, deren eine Menge im Drucke erschienen sind, geschätzt und gesucht wurde. Obschon ausgestattet mit der seltensten Biegsamkeit der Stimme, so machte er doch nur da Gebrauch davon zu willkührlichen Auszierungen, mit denen der musikalische Sänger oft zu glänzen glaubt, wo der Grad des innersten Gefühls und die Höhe des Ausdrucks ihn von selbst dazu antrieb, und auch dann noch nicht auf

Kosten einer schönen Declamation, die er zu seinem ernstesten Studium gemacht hatte. Daher sollen ihm auch nur sehr Wenige im Vortrage des Recitativs gleich gekommen seyn, und das ist der wahre Prüfstein eines gefühlvollen und verständigen Sängers. Was ihn außerdem noch in der allgemeinen Achtung so hoch und feststellte, das war sein sanfter und liebenswürdiger Charakter, und sein anständiges und mackelloses Betragen, welcher ersterer besonders in seinem Spiele, durch das er, von Seiten der Kunst betrachtet, zwar weniger glänzte, aufs unzweideutigste sich aussprach. Er wurde zu den Cirkeln der Gebildetsten und Angesehensten mit Freundschaft und Hochachtung hinzugezogen; und nicht allein gern gesehen und gehört auf der Bühne, sondern auch gesucht und geliebt im Umgange des täglichen Lebens beschloß er seine Bahn. So hoch steht der wahre Künstler, wenn er mit sich auch den ächten Menschen zu vereinen weiß. A.

Ambrosianischer Gesang. Zu den Zeiten des Ambrosius und von da bis zu der Reform der Musik, welche der Papst Gregor der Große im 6ten Jahrhunderte veranlaßte, verstand man darunter den Choralgesang in den ersten vier authentischen Tonarten der Griechen, den Ambrosius in der abendländischen Kirche eingeführt haben soll. Nachher aber benannte man damit den bekannten Hymnus: Te Deum laudamus (Herr Gott! dich loben wir), in welcher Bedeutung sich denn der Ausdruck auch bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Uebrigens ist man sehr im Irrthume, wenn man glaubt, daß der Bischof Ambrosius diesen Lobgesang wirklich verfaßt habe. Allerdings ist die gewöhnliche Erzählung davon: Ambrosius, als er den Augustinus öffentlich taufte, habe mit diesem zusammen, so wie es der heilige Geist ihnen eingab, denselben verfertigt und vor der ganzen Gemeinde wechselsweise gesungen, und darauf sey er dann in der ganzen katholischen Kirche eingeführt worden. Als Zeugen für diese Sage nennt man die Chronik des Dacius, eines Bischofs zu Mailand, der in der Mitte des 6ten Jahrhunderts starb. Allein als Gegenbeweis dient zuerst der Umstand, daß diese noch im Manuscript vorhandene Chronik nicht vom Dacius herrührt, sondern erst um die Mitte des 11ten Jahrhunderts verfaßt wurde (Mabillon, Analect. T. I. pag. 3 sq.); und dann muß es doch wohl sehr auffallen, daß Augustinus, der einen Hauptantheil an diesem merkwürdigen Gesange haben soll, in allen seinen Schriften, und selbst da, wo sich ihm die natürlichste Gelegenheit darzu dargeboten hätte, kein Wort darüber sagt; auch andere Umstände in der Geschichte des Ambrosius lassen jene Sage nicht zu. Die älteste Meldung dieses im Grunde sehr prosaischen Liedes findet sich in der Mönchsregel Benedicts gegen die Mitte des 6ten Jahrhunderts. Am ausführlichsten hat die unächte Beschaffenheit desselben dargethan Tenzel (Exercitt. Select. P. I. Exercitt. X. de hymno: Te Deum laudamus, pag. 393—412. Lips. 1692. 4), weshalb wir hier auf diese Stellen verweisen; auch ist zu vergl. Tillemont (note VIII. sur S. Augustin pag. 962. ff. memoires, Tom. XIII) und Schröckh (Kirchengesch. Thl. XIV. pag. 311. ed. 1790). — Der Hymnus selbst wird noch jetzt in allen protestantischen und katholischen Kirchen bei feierlichen Angelegenheiten und Dankgebeten, gemeiniglich auf höhere Veranlassung, von den Gemeinden öffentlich gesungen. In neueren Zeiten haben mehrere Kirchencomponisten ihn zum Texte der verschiedenartigsten Tondichtungen gewählt; die neueste und auch eine der gelungensten Compositionen desselben, nach lateinischem Texte, ist von Naue, für vier Männerstimmen gesetzt.

Ambrosius, Bischof von Mailand, ein berühmter und auch einflußreicher Kirchenvater, daher mit dem Zusatze Sanctus, lebte von 340 — 398. Sein Vater war Statthalter in Gallien gewesen, und er wieder kaiserlicher Statthalter in Mailand geworden, demohnerachtet aber, und obschon noch nicht einmal getauft, ward er 374 bei der streitigen Bischofswahl mit ungestümen Acclamationen und einstimmig vom Volke zum Bischof erwählt. Als eifriger Anhänger der Orthodoxie vertheidigte er dieselbe gegen die Angriffe der Arianer, Macedonianer, Apollinaristen ꝛc. in Schrift, Wort und That; bekämpfte die, vor einigen Jahren von Majo im Vatican wirklich aufgefundenen, heftigen antichristlichen Reden des römischen Präfecten Symmachus, und erwarb sich überhaupt viele und große Verdienste um die Befestigung des Christenthums sowohl als um dessen weitere Fortbildung. Auch die Musik, insonderheit so weit sie die Kirche und den öffentlichen Religionscultus anging, fand an ihm einen eben so thätigen als geschickten und eifrigen Beförderer und Beschützer; nach der Sitte der orientalischen Kirche lehrte er das Volk die allgemeine Theilnahme an dem öffentlichen Kirchengesange, welcher bis dahin nur alleiniges Eigenthum der Priester geblieben war, dichtete und componirte selbst zu diesem Behufe größere Hymnen und geistliche Lieder, führte die, auch jetzt noch in manchen Gegenden beim Gottesdienste üblichen, Antiphonen ein, und suchte so von allen Seiten auf die Erhebung des Gefühls und die andächtige Stimmung der versammelten Gemeinde, auf die Führung eines religiösen und frommen Wandels wohlthätig hinzuwirken. Von den ihm zugeschriebenen Werken ist nur noch der sogenannte **Ambrosianische Lobgesang**, mit den Anfangsworten Te Deum laudamus, für uns übrig geblieben, doch hat Tenzel in seinen Exercit. sel. P. 1. Lips. 1692 pag. 393 ff. bewiesen, daß derselbe nothwendig um ein ganzes Jahrhundert später gedichtet seyn müsse, auch auf das Festum encaeniorum sich beziehe, und damit die Auctorität der dacischen Chronik, welche ihn für ächt Ambrosianisch ausgiebt, vernichtet. Uebrigens schreibt auch die Regula S. Benedicti, edit. Paris. 1769. pag. 34 .37. u. a. diesen Hymnus dem A. zu. Ein anderes Kirchenlied, welches noch von A. übrig ist, beginnt in der deutschen Uebersetzung Luthers mit den Worten: „Nun kommt der Heiden Heiland,“ ohnstreitig die älteste (1400jährige) Melodie, welche die Kunstgeschichte in protestantischen Ländern aufzuweisen hat, und zugleich ein Muster von kindlicher Demuth und Ergebung, wird aber in den meisten Kirchengesangbüchern vergebens gesucht. Die von ihm eingeführte, von der römischen abweichende, Ordnung des Gottesdienstes (officium Ambros. und Missa Ambr.) blieb in Mailand bis ins 8te Jahrhundert bestehen, wo er auch jetzt noch als Schutzpatron verehrt wird. Der Werth seiner übrigen Schriften ist nicht hoch anzuschlagen, da es ihm an eigentlicher theologischer Gelehrsamkeit fehlte, und wo er deren Mangel durch Declamationen zu ersetzen suchte, er das Beste darin doch nur von den Griechen erborgt hatte. Die Nachrichten von den mailändischen Münzen, welche mit seinem Bilde geprägt wurden, gehören nicht hieher. —l—.

Ambubajae hießen die Gesellschaften der syrischen Pfeiferinnen, die, in rein musikalischer Hinsicht jedoch etwas achtungswerther, gleich unsern Drehorgel-Musikanten und dergleichen Leuten in Städten und Dörfern umherzogen, und durch Musikmachen sich ihr Brod verdienten; dabei aber auch noch, wie Forkel in seiner Geschichte der Musik, Theil I pag. 503 in einer Anmerkung hinzusetzt, ein anderes Gewerbe trieben, das nicht unter dem Schutze der Musen steht. Aus diesem Grunde auch stellt sie Sue-

ton (Nero cap. 27) mit den Priesterinnen der Venus volgivaga in eine Reihe.

Ame (franz.) — eigentlich die Seele, das Leben, überhaupt das, was einer Sache erst das wahre Leben giebt, sie in Bewegung setzt; daher in der Musik zunächst die Stimme im Allgemeinen, weil es ohne diese gar keine Musik geben würde; alsdann ist es ins Besondere der französische Name des Stimmstocks, als eines wesentlichen Theils der Seiteninstrumente, wenn auf diesen eine wirklich musikalische Stimme hervorgebracht werden soll. Ueber das Weitere s. Stimmstock.

Amelingue war ein Rohrinstrumentenmacher zu Paris, der besonders sehr vorzügliche Clarinetten verfertigte, die zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts allgemein gesucht und theuer bezahlt wurden. Sie zeichnen sich nicht blos durch einen gesang- und klangreichen, angenehmen und runden Ton aus, sondern auch durch ein zwar einfaches aber doch zierliches und geschmackvolles Aeußere, sprechen leicht an und haben ein solches in jeder Beziehung richtiges Verhältniß in den tieferen und höheren Tönen, daß sie dieserhalb vielen anderen vorzuziehen sind. Wahrscheinlich ist dieser nur von den Franzosen so genannte und geschriebene A. der deutsche Amelung, und sind die mit diesem und jenem Namen bezeichneten Instrumente also von ein und demselben Meister. Wir wissen nicht, ob A. jetzt noch lebt, seine Fabrikate werden noch häufig angetroffen. 19.

Amendola, ein italienischer Componist aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von dessen Leistungen und Lebensumständen aber weiter nichts bekannt geworden ist, als daß 1780 zu Dresden eine Opera buffa, betittelt: „Il Begliarbei di Caramania," aufgeführt und vom Publicum mit vielem Beifalle aufgenommen wurde. —i—

Amerbach, eigentlich Elias Nikolaus. Alles was das Andenken dieses großen, vielleicht größten Contrapunktisten des 16ten Jahrh., der sich damals durch die Herausgabe vieler vortrefflicher Compositionen für Orgel und Clavier allgemein bekannt machte, erhalten hat, das ist das einzige von ihm übrig gebliebene Werk: „Orgel oder Instrument-Tabulatur. Ein nützliches Büchlein, in welchem nothwendige Erklärung der Orgel oder der Instrument-Tabulatur sammt der Application auf fröhliche deutsche Stücklein und Muteten, etliche mit Colloraturen abgefaßt u. s. w., dergleichen zuvor in offenem Druck nicht ausgegangen, jezund aber der Jugend und anfahenden dieser Kunst zum Besten im Druck verfertiget durch Eliam Nikolaum, sonst Amerbach genannt, Organisten zu Leipzig in St. Thomas Kirchen u. s. w. 1571 in 4." — In der Vorrede dieses Werks, welche an den Leipziger Magistrat gerichtet ist, theilt er nämlich selbst Nachricht von seinem Leben mit. Von Jugend auf verspürte er einen außerordentlichen Trieb zur Musik in sich, und dies veranlaßte ihn, große Reisen in ferne Länder zu machen, um hier den Unterricht der ausgezeichnetsten Künstler zu genießen; nachdem er von denselben wieder in sein Vaterland zurückgekehrt war, wurde er gegen das Jahr 1570 Organist zu Leipzig. Es ist unbekannt, welche Länder es eigentlich waren, in denen er sich zum Meister ausbildete, wahrscheinlich aber waren es die Niederlande, indem sich zu jener Zeit dort die besten Musikschulen befanden, in welchen fast alle großen Meister, die als Capellmeister und Musikdirektoren in allen übrigen Ländern Europas angestellt wurden, sich zu ihrer Höhe heranbildeten. Jenes Werk enthält zunächst einen kurzen Unterricht für die Orgelspielkunst, in welchem aber die Erklärung der deutschen Tabulatur um so nothwendi-

ger ist, da das ganze Werk keine einzige unserer Noten aufweist, sondern durchaus in Noten-Tabulatur gedruckt ist. Außer seinen eigenen Compositionen hat er darin auch noch viele andere, namentlich von Matthias Le Maitre, Johannes Pabtista, Wolf Heinz, Antonius Scandel, Orlandus Lassus und von Ivo de Vento aufgenommen. Von dem größern Werke über das Orgelspiel, dessen Herausgabe er darin verspricht, ist nichts bekannt geworden. Der Raum gestattet uns nicht, hier ein Gedicht anzuführen, welches in Gregorii Bersmanni poematibus und zwar Encomiasticorum liber 2 eingerückt ist, und Amerbachs Lob aufs ehrenvollste ausspricht. — Zu eben denselben Zeiten lebte auch noch ein anderer Anton Amerbach, fürstlich Braunschweigischer Organist, der in hoher Achtung gestanden haben soll, doch aber der Nachwelt nichts von seinen Werken überliefert hat.

Ameyden, Christiano, ein ausgezeichneter Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, Niederländer von Geburt, war zu Pierluigi's Zeiten Sänger in der päbstlichen Capelle zu Rom, und hatte daselbst nicht nur als Tonsetzer, sondern überhaupt seiner wissenschaftlichen Kenntnisse wegen ein großes Ansehen sich erworben. Von seinen Werken, unter denen besonders die Messen sich auszeichneten, sind zwar sehr wenige noch auf uns gekommen, allein diese wenigen reichen hin, das vorhin über ihn ausgesprochene Urtheil zu bestätigen. Sie werden in dem päbstlichen Archive sorgfältig aufbewahrt.

Amico, Raymundus, war Dominikanermönch und seiner Zeit rühmlichst bekannter Kirchencomponist, wurde geboren zu Ende des 16ten Jahrhunderts zu Noto in Sicilien; von seinen Werken sind im Drucke erschienen und auch noch auf unsere Zeiten gelangt: Motetti à 1, 2, 3 e 4 voci. op. 1 e op. 2; beide erschienen zu Messina 1621 in 4. — in italienischer Sprache.
— k —

Amiconi, Antonio, ein italienischer Componist aus Neapel, der schon seit 1783 in dem mailändischen Componisten-Verzeichnisse zu wiederholtenmalen aufgeführt wird, und sich auch durch mehrere Werke fürs Theater einen ehrenvollen Namen erworben hat. So hat er namentlich das jener Zeit sehr beliebte Intermezzo: La Grotta del Mago Merlino componirt, welches, als es 1786 in Rom aufgeführt wurde, das Glück hatte, von dem Publicum mit dem größten Beifalle aufgenommen zu werden. 39.

Amila — veraltete Bezeichnung unsers a in der Solmisation. S. diesen Art. u. A la mi re. a.

Amiot, P., ein Jesuit, geb. zu Toulon 1718, ist vorzüglich als einer der wichtigsten Missionäre merkwürdig, die uns über den politischen, wissenschaftlichen und Kunstzustand China's belehrt haben. Sein langer und glücklicher Aufenthalt in jenem großen, vielfach beachtenswerthen Reiche machte es ihm möglich, sowohl die chinesische als auch die tartarische Sprache zu erlernen und so unmittelbar aus ihren bedeutenden Büchersammlungen, unterstützt durch den Umgang mit den ersten Gelehrten jenes Volks, seine Kenntnisse zu schöpfen. 1750 zu Macao angekommen, hatte er das Glück, gleich im folgenden Jahre vom Kaiser nach Peking berufen zu werden. Hier an der Quelle sammelte er sich durch Fleiß und Klugheit so viel Einsicht in das Wesen und Treiben dieses seltsamen Völkerbandes, daß er über die Hauptzweige ihrer Künste und Wissenschaften ausführliche Arbeiten nach Paris senden konnte, welche Sprache und Sitten des Landes nicht ausschließen. Auch eine Lebensbeschreibung des Confucius verdanken wir ihm. Die meisten seiner Mittheilungen sind abgedruckt in dem Werke:

Memoires concernant l'histoire, les sciences et les arts, les moeurs, les usages etc. des Chinois. Paris 1776 — 1791, 15 Quartb. — Was A. über die Musik der Chinesen mittheilte, befindet sich im 6ten Bande des genannten Werkes, herausgekommen 1780, in welchem Jahre sogleich eine spanische Uebersetzung desselben geliefert wurde. Es wird darin die alte und neue Musik der Chinesen berücksichtigt. Ist nun auch das Buch allerdings höchst weitschweifig und nicht selten bis zur Ermüdung sprachselig abgefaßt, so daß nicht geringe Geduld dazu gehört, sich durchzuarbeiten: so ist es doch für Forscher gar nicht zu entbehren. In allen seinen Darstellungen wird Jeder sogleich gewahr werden, daß dem Manne, der seine Chinesen lieb gewonnen und sich ganz mit ihnen befreundet hatte, nicht überall unbedingt zu trauen ist, am wenigsten in seinen Urtheilen und Schlüssen, was eine neue Schwierigkeit darbietet. Das Wissenswertheste hat der Verfasser dieses Aufsatzes in seinem Buche „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen bei Bädeker 1831) mit neuern Untersuchungen vermehrt gegeben; desgleichen einen ausführlichen Aufsatz in Ersch und Grubers Encyclopädie. P. Amiot blieb bis an seinen Tod in Peking und starb 1794.

G. W. Fink.

Ammerbach, Eusebius, war Organist an Fuggers-Kapelle St. Ulrich zu Augsburg in der 1sten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und nicht allein in der Kunst des Orgelspiels, sondern auch in der Kunst ihres Baues rühmlichst ausgezeichnet. Die Orgel, welche er selbst zu spielen hatte, war eine der besten jener Zeit, und zugleich von ihm ohne Hülfe eines andern erbaut, doch konnte er sich nicht entschließen, diese seine Kunst auch wo anders praktisch anzuwenden, außer wo es die Verbesserung und die Vervollkommnung seines eigenen Werkes in Augsburg galt; übrigens stand er doch nicht an, jedem seinen Rath darin zu ertheilen, der denn auch vielfach und mit Achtung von ihm erbeten wurde. 19.

Ammon, Anton Blasius, geb. in Tirol, wahrscheinlich ums Jahr 1530, starb auch daselbst 1590. — Nach seinen Werken zu schließen, welche Adam Berg nach seinem Tode sammelte, in Ordnung brachte und dem Drucke übergab, war er einer der größten Contrapunktisten jener Zeit, der auch anderen Nachrichten zufolge allgemein und rühmlichst bekannt war. Die Sammlung seiner hinterlassenen Werke enthält fünf Kirchen-Musiken, welche sämmtlich zu München erschienen, und theilweise sich auch noch auf der dortigen kurfürstlichen Bibliothek befinden, namentlich: „Kurze Missen von 4 Stimmen. 1591", und „Sacrae cantiones 4, 5, 6 voc. 1540", durch welches letztere Werk auch sein eigentlicher Vorname bekannt geworden ist. Der fromme Geist, der auf's Anziehendste aus ihnen spricht, und die Einfachheit, welche nicht besser der kirchlichen Würde und Erhabenheit angemessen seyn konnten, lassen es wohl glauben, daß sie ihrer Zeit den meisten Eingang in die öffentlichen kirchlichen Musikaufführungen hatten, und dürften ihnen auch jetzt noch den Werth zu verhältnißmäßiger Nachahmung geben. — N. —

Ammon, Dietrich Christian, Tonkünstler zu Hamburg, lebte in der 2ten Häfte des vorigen Jahrhunderts. Von seinen Compositionen ist keine weiter bekannt geworden, als die Operette: „Das neue Rosenmädchen." Ebenso haben wir auch auf Nachrichten von seinen sonstigen Lebensumständen verzichten müssen, was wir jedoch nicht als einen Beweis angesehen wissen wollen, daß seine tonkünstlerischen Leistungen von keinem großen Werthe gewesen seyen. T.

Ammon, Johann, s. **Amon**.

Ammon, Johann Christoph. Wir führen diesen Mann hier an wegen seines merkenswerthen und damals in mehreren Abdrücken vielgelesenen Aufsatzes, der den Titel führt: „Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey.“ A. war Magister und Prediger zu Ensheim in Franken, als welcher er in den Regensburger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen 1746, Stück 11, aufgeführt wird. — Außer diesem lebte in der 2ten Hälfte des 16ten Jahrhunderts noch ein anderer Magister Wolfgang **Ammon**, der sich besonders durch sein im Jahre 1583 in 12. zu Frankfurt a. M. herausgegebenes Gesangbuch berühmt machte, in welchem die Gesänge auf der einen Seite deutsch und auf der anderen lateinisch, und die dazu gehörigen Melodieen voran gedruckt sind. Außerdem hat man noch ein anderes, für den musikalischen Geschichtsforscher sehr interessantes Werk von ihm: Psalmodia germanica et Latina, qua praecipuae cantiones in utraque lingua paribus versibus rhythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditae. Frankf. 1606. 12. S.

Amner, Jon, war Baccalaureus der Musik zu London und lebte daselbst als Organist und Chordirector zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Von seinen zahlreichen Compositionen sind auch sehr viele im Drucke erschienen; außer einigen Anthems ist jedoch die gediegenste und merkwürdigste: Sacred Hymnus, of 3, 4, 5, and 6 parts, for voices and viols. 1615. 4. — und glauben wir daher auch nur diese hier anführen zu müssen.

Amodei, Cataldus, Componist und Musikdirector an verschiedenen Kirchen zu Neapel, war geb. zu Sciacca in Sicilien, und starb um's Jahr 1695. Von seinen Werken ist nur eins im Drucke erschienen: Cantate a voce sola, libro primo und Opera seconda. 1685. 4. — Doch werden noch sehr viele Manuscripte auf italienischen Bibliotheken, namentlich im Vatican, als Raritäten von ihm aufbewahrt.

Amoebus, ein unter den Atheniensern berühmter Tonkünstler, Sänger und Citherspieler (Citharoedus), von welchem Athenäus (lib. 14.) erzählt, daß er zu Athen nahe beim Theater gewohnt, und jeden Tag, an welchem er zu seinem Citherspiel gesungen, vom Publicum ein attisches Talent (750 Thlr. oder 1312 fl.) zur Belohnung erhalten habe. Daraus darf man aber noch keineswegs auf eine überaus große Vortrefflichkeit der Kunstleistung des A. schließen, vielmehr lag der Grund davon wohl nur in der Seltenheit eines guten Spielers, und zugleich in der Verschwendung der Athenienser bei allen ihren Vergnügungen und Lustbarkeiten. Athenäus erwähnt an dem oben angeführten Orte auch noch eines jüngern Amöbus als eines ausgezeichneten Tonkünstlers (numerorum musicorum artifex insignis), allein von diesem will sonst die Geschichte nichts wissen. — 48. —

A moll ist eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystemes, in welcher der Ton a als Grundton oder Tonica angenommen wird. Weil sie aus lauter sogenannten ursprünglichen Tönen besteht, d. h. aus solchen Tönen, von denen keiner durch ein Versetzungszeichen erhöhet oder erniedrigt ist (in der absteigenden Stufenfolge ihrer Tonleiter [s. dies.] nämlich, bei welcher das Subsemitonium modi oder die große Septime, hier also der Ton gis, wegfällt), so wird sie als die erste der Moll- oder sogenannten weichen Tonarten oder als das Muster derselben betrachtet, in so fern, dem mathematischen Tonverhältnisse nach, alle übrigen ihre Leitern nach ihr bilden, und daher als die zweite Haupttonart (s. dies.) Zu vergleichen sind die Art. **Tonart** und **Vorzeichnung**. Nach Maaßgabe des tem-

porirten Tonsystems stehen die Stufen oder Töne ihrer Leiter, der Reihe nach, in folgendem mathematischen Verhältnisse zu einander: a gleich 1 . h gl. $^{161}/_{180}$. c gl. $^{161}/_{192}$. d gl. $^{161}/_{216}$. e gl. $^{161}/_{240}$. f gl. $^{161}/_{250}$. g gl. $^{161}/_{288}$. und die Octav a gl. $^{1}/_{2}$ (s. d. Art. Akustik und Verhältniß). Der psychische Ausdruck dieser Tonart ist fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters, eine gewisse Gutmüthigkeit, die sich willig, und ohne der Herrschaft des Verstandes sich unterworfen zu haben, allen Eindrücken überläßt, welche äußere oder innere Gegenstände auf sie machen, daher auch sowohl zu Scherz als Ernst, zu Freude und Trauer gestimmt ist, stets aber untermischt mit jenem ersten Grundzuge unschuldiger und leidenschaftsloser Weiblichkeit. Man vergl. darüber des genialen Schuberts „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. —

Amon (nicht Ammon, wie er an mehreren Orten, auch in Gerbers Tonkünstler-Lexicon, geschrieben steht), Johann, wurde geboren 1763 in Bamberg, und schon in seiner frühesten Jugend für die Tonkunst gebildet; den ersten Unterricht im Gesange ertheilte ihm die dasige Hofsängerin Fracasini, und in der Instrumentalmusik der Concertmeister Bäuerle. Anfangs hatte er die Violine zu seinem Hauptinstrumente gewählt, später jedoch faßte er eine besondere Liebe zum Waldhorn. Dies führte ihn in die Nähe von Punto, den berühmtesten Hornisten damaliger Zeit, dessen Bekanntschaft nur von dem vortheilhaftesten Einflusse auf seine fernere Bildung seyn konnte. Das wirklich entschiedene Talent, welches der junge A. bei seinen Studien an den Tag legte, und das rastlose Streben, mit welchem er dieselben betrieb, erwarben ihm die ganze Zuneigung jenes Virtuosen, so daß derselbe ihn 1781 mit nach Paris nahm und ihm hier die beste Gelegenheit verschaffte, sich unter der Leitung Sacchini's und Anderer in der Compositionskunst noch mehr zu vervollkommnen. Im J. 1783 reiste er mit Punto wieder von Paris ab, und besuchte mit diesem fast alle größeren Städte Frankreichs und Deutschlands, weniger um selbst Concerte zu geben, als besonders nur um die, welche Punto veranstaltete, zu dirigiren und in denselben diesem zu accompagniren. Erst im J. 1789, als er geschwächter Gesundheit wegen das Horn bei Seite gelegt, und an dessen Stelle wieder die Violine, Viola und das Pianoforte zu seinen Hauptinstrumenten gemacht hatte, erhielt er als Musikdirektor zu Heilbronn eine feste Anstellung; nach 28 ruhig und glücklich durchlebten Jahren vertauschte er dieselbe mit der eines Capellmeisters am Hofe des Fürsten Wallerstein, wo er den Rest seines Lebens, bis zum 29. März 1825, in der größten Thätigkeit zubrachte. A. war sowohl als Künstler, als auch als Mensch der größesten Hochachtung würdig; nur seine wahre Liebenswürdigkeit und sein Verlangen nach Kunst und Wissenschaft konnten Punto dazu bewegen, ein solches enges Freundschaftsband mit ihm zu knüpfen; durch sein bescheidenes, munteres und angenehmes Wesen, sein sittlich gutes Betragen, war er auf den vorerwähnten Wanderungen als junger Mann schon der Liebling großer Meister geworden: er rühmte sich der Gunst eines Hiller, Reichardt, Haydn, Mozart, Vanhall u. v. A. Als Künstler hatte er von den frühesten Jahren an der Composition seine besten Kräfte gewidmet, jedoch sind sehr viele seiner Werke ungedruckt geblieben, oder nicht sehr weit verbreitet worden. Das mochte wohl seinen Grund mit darin haben, daß A. niemals viel Aufsehen machen wollte, und ein Feind alles Lärmens in der Kunst war; deshalb hat er auch nirgends als eigentlicher Virtuos geglänzt, obschon er seine Instrumente: Horn, Viola, Violine und Clavier meisterhaft zu behandeln wußte. Als Director hielt er es mehr für seine Pflicht, seine Kräfte öffent-

lich zu zeigen, und so stand er als solcher besonders in hohem Ansehn. Seine gedruckten Compositionen erschienen zu Paris, Lyon, Offenbach, Bonn, München, Augsburg ꝛc., und bestehen in mehrentheils vortrefflichen Duos, Trios, Quartetten, Quintetten, Synfonien, Sonaten, Märschen, Gesängen (worunter 2 Messen sich befinden, von denen die eine mit deutschem Texte, den der Fürst von Oettingen-Wallerstein selbst gedichtet hat), auch 2 Operetten ꝛc. Seine letzte Composition war eine Begleitung der Gebete während der Messe für Verstorbene. Diese Musik erklärte er selbst für seinen Schwanengesang und bat, als er den Tod nahen fühlte, daß man sie während der Messe für ihn selbst aufführen möchte. Sein Wunsch wurde gern erfüllt von einer Capelle, deren liebevoller Führer und Freund er gewesen war. Unter seinen nachgelassenen Manuscripten befinden sich noch 27 Werke aus fast allen oben genannten Gattungen von Instrumentalmusik, auch deutsche Lieder und ein deutsches Requiem.

Amorevole — lieblich, freundlich, ziemlich gleich mit amabile und amoroso, s. dies. Art.

Amoroso — zärtlich, lieblich, einnehmend. Schon aus dem Worte selbst scheint die Art und Weise des Vortrags hervorzugehen, welche damit bezeichnet werden soll: ein rührender, zarter Ausdruck der Melodie. Dieser wird hervorgebracht zunächst dadurch, daß die Töne mehr an einander gebunden und zusammengeschleift als abgestoßen werden; die Accente wollen zwar merklich und oft sogar leidenschaftlich, aber immer doch sanft und durch ein An- und Abschwellen der Töne, nicht hart und stoßend hervorgehoben seyn; und endlich hat auch die Bewegung einen wesentlichen Einfluß darauf: Zärtlichkeit äußert sich niemals in schnellen und raschen Handlungen, daher muß auch ein so überschriebenes Tonstück nothwendig, so wie sanftere Accente, auch ein sanfteres und somit langsameres Tempo mit sich führen.

Amor-Schall nannte der kaiserl. russische Hofmusikus und Waldhornist Kölbel sein ums Jahr 1760 erfundenes, oder eigentlich nur verbessertes Waldhorn. Um nämlich auf diesem Instrumente aus allen Tonarten und auch die chromatischen Töne blasen zu können, hatte er Klappen und einen halbrunden Deckel, der gerade auf den Schalltrichter oder Stulp paßte, an demselben angebracht, durch welche ihm vermöge einer Beengung oder Erweiterung der Luft diejenigen Töne abgewonnen werden konnten, die es seiner eigentlichen Natur nach nicht angiebt. Man hat aber diese Erfindung nicht weiter benutzt, theils weil man die Krummbogen für bequemer hielt, theils auch weil man entdeckte, daß jener Vortheil schon durch das sogenannte bloße Stopfen mit der Hand erreicht werden könnte. Im Uebrigen ist zu vergl. der Art. Horn.

Ampeira hieß bei den Griechen ein Theil desjenigen Liedes, mit welchem sich die Sänger bei den Pythischen Spielen (s. dies.) hören ließen.

Amphibrachys ist eine rhythmische Figur, ein Tonfuß, der eine kurze, lange und nochmals kurze Note in sich faßt, metrisch also durch ◡ — ◡ dargestellt wird. Jene Kürze und Länge wird aber nicht blos durch die extensive Form des Tonzeichens oder der Note, sondern auch durch den intensiven Gehalt des Tonmaaßes selbst bedingt. Daher kann die erste kurze Note niemals, auch nicht bei Syncopien, auf einen guten Takttheil fallen, weil dieser stets den intensiven Accent auf sich hat, sondern muß allemal einen schlechten Theil eines Takts oder ein Taktglied ausmachen; ob aber die erste und letzte kurze Note gleichen Werth haben,

das ist einerlei: es kann die erste ein Viertel und die letzte ein Achtel, und umgekehrt, seyn, in welchem Falle aber die mittelste lange Note nothwendig mehr als ein Viertel Zeitwerth haben müßte. Die Tonstücke in ungerader Taktart, als 3/4-, 3/8- ꝛc. Takt, die im Auftakte beginnen, haben meistens auch gleich zu Anfange diesen A. Siehe Art. Metrum und Rhythmus.

Amphichord — s. Lyra barberina.

Amphimacer — eine dem Amphibrachys gerade entgegengesetzte rhythmische Figur oder ein Tonfuß, in welchem drei Töne auf einander folgen, von denen der erste und letzte lang, der mittelste aber kurz ist (— ⏑ —). Der erste fällt jedesmal auf einen guten Takttheil, bei dem letzten ist dies nicht nothwendig, derselbe kann auch, wie der mittelste, die Zeit eines schlechten Takttheils einnehmen, obschon es meistens der Fall ist, daß beide Längen auch intensiv einen gleichen Werth haben. Am häufigsten wird dieses Metrum gebildet in den Tonstücken von ungerader Taktart, weil in solchen schon die Natur dasselbe zum Grunde gelegt zu haben scheint (s. Metrum und Rhythmus).

Amphion. Als Antiope, die Tochter des Nykteus von Theben, ihre Schwangerschaft bemerkte, floh sie aus Furcht vor ihrem Vater zu dem König Epopeus oder Epaphus von Sicyon. Von hieraus wieder zurückgeholt gebar sie zu Eleutherai, an der Grenze zwischen Attika und Böotien Zwillinge, zwei Knaben, die aber auf Befehl des Lykus, ihres bereits vor Gram gestorbenen Vaters Bruder, sogleich ausgesetzt wurden (Paus. I, 38. und Apollod. III, 5. 5.); ein Hirte fand die beiden Kinder, zog sie auf und nannte das eine Zethus, und das andere Amphion. Zethus widmete sich der Viehzucht, Amphion aber, von den Musen unterwiesen, weihete sich der Dichtkunst und der Musik; die Leier, deren Saiten er auch nachher vermehrte (Paus IX, 15) soll er so fertig und schön haben spielen können, daß er mit seinen Tönen die Thiere des Waldes, Bäume und Felsen bezauberte (Apollod. l. c. u. Schol. ad. Apollon. I, 740.). Durch die grausame Behandlung der Dirke, Gemahlin des Lykus, genöthigt, entfloh Antiope von Neuem, und traf nun zufällig ihre beiden Söhne; diese, von ihrem und ihrer Mutter Schicksale in Kenntniß gesetzt, wurden aufgebracht, banden die gerade gegenwärtige Dirke mit den Haaren an einen wilden Ochsen und ließen sie so zu Tode schleifen (Paus. II, 6. IX, 5. — Schol. ad. Apollon. IV, 1090.), überfielen dann den Lykus und raubten ihm Thron und Reich; sie befestigten Theben, vereinigten die Burg Kadmeia mit der Stadt und umgaben diese mit einer festen, sieben Thore enthaltenden Mauer. Dabei zeigte sich wieder die Allmacht der Leiertöne Amphions, die Steine tanzten bei deren süßem Klange (Odyss. XI, 262) und fügten sich von selbst zusammen, was zwar wohl nur so viel heißen soll, daß A. durch sein Spiel rohe Menschen zum schnellen und willigen Anbau und zur Befestigung der Stadt bewegte. Nach der Zeit heirathete A. Niobe, Tochter des Tantalus, zeugte mit ihr viele Kinder, die aber alle an der Pest starben, und ihm deshalb ein kummervolles Leben bereiteten. Dieser Verbindung, meint Pausanias, habe A. allen seinen musikalischen Ruhm zu verdanken. Wie dem nun aber auch seyn mag, viel Fabelhaftes wird allerdings erzählt von seiner Geschicklichkeit und Kunst, doch würde Homer gewiß nicht mit einstimmen in das Lob, wenn alles reine Dichtung wäre. Daß er ein Sohn Jupiters gewesen sey, der nach Ovid. Metam. IV, 110 in der Gestalt eines Satyrs die Antiope hintergangen habe,

ist wahrscheinlich eine spitzfündig erdachte Vorgabe vor dem Volke; das Fliehen zu dem Epopeus, die Rache, die Lykus im Auftrage seines Bruders, des Vaters der Ant., an jenem nahm, das Verheimlichen der Kinder ꝛc. — alles dies scheint zu beweisen, daß Epopeus auch Vater des A. und seines Bruders war. Hygin. f. 7. 8. 48.

Anabasis (griech.) — eigent. das Aufsteigen, der Weg, die Reise; daher wurde es von den Griechen auch als technischer Ausdruck gebraucht für eine aufwärts steigende Folge der Töne, also: eine aufwärts fortschreitende Leiter, ein Lauf in die Höhe. Dahingegen hieß

Anacamptos (griech. eigentlich die Rückkehr, das Umlenken, Umkehren) eine Folge von abwärts steigenden Tönen, also: eine abwärts fortschreitende Leiter, ein Lauf in die Tiefe.

Anacara hieß bei den Griechen die Kessel oder Heerpauke, welche zu einem ähnlichen Zwecke, wie unsere jetzige Trommel, auf den Feldzügen gebraucht wurde. Dieselbe hatte Aehnlichkeit mit unserer Pauke, war jedoch viel kleiner, so daß ein Frauenzimmer sie bequem in einer Hand halten und mit der anderen schlagen konnte. Es scheint dieses Instrument mit der ägyptischen Nappel (s. dies.) ein und dasselbe gewesen zu seyn; auch läßt sich der Ursprung des heutigen Tambourins und der Trommel wohl darauf zurückführen.

Anacarista nannten die Griechen denjenigen, der die Kessel- oder Heerpauke vor oder hinter dem Kriegsheere hertrug, und auf derselben so taktmäßig trommelte, daß dadurch der Muth der Krieger angefeuert und denselben die Mühseligkeiten des Marsches weniger fühlbar gemacht wurden; mit einem Worte also: den Heerpauker, oder was wir Tambour nennen.

Anacharsis, der Scythe, stammte aus königlicher Familie, nach Herodot Sohn des Gnuros und Bruder des Saulios, der zur Zeit des A. über Scythien regierte, dessen Einwohner als berittene Bogenschützen ein Nomadenleben führten. Obgleich so noch zurück in der Civilisation, so spricht Herodot ihnen dennoch viele Fähigkeiten zu, und nennt besonders den A., den auch der Drang nach höherer Bildung über die Grenzen seines Vaterlandes hinaustrieb, einen sehr verständigen und witzigen Mann. Zur Zeit des Solon, der eben mit der bekannten Gesetzgebung für sein Land beschäftigt war, kam er nach Athen, knüpfte auch bald mit jenem eine nähere Verbindung an. Die Neuheit seiner Erscheinung, sein natürlich gesunder Verstand, seine naiven Einfälle, sein Witz, seine Laune und seine Wißbegierde ließen ihn der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit werden. Man machte so viel Rühmens von seiner Weisheit, daß man ihn sogar den sieben Weisen Griechenlands zuzählte, wozu wahrscheinlich seine Bonmots, die von einem Scythen um desto unerwarteter kamen, vieles beitrugen. Die Gesetze des Solon soll er für Spinnweben erklärt haben, worin die Schwachen sich fingen, die von den Starken aber bald zerrissen würden; in der Einrichtung, daß wichtige Angelegenheiten zuvor von den Prytanen untersucht wurden und dann erst vor die Volksversammlung kamen, fand er eine Berathschlagung der Weisen und eine Entscheidung der Narren; der Weinstock, sagte er, trägt dreierlei Trauben, für die Trunkenheit, für die Wollust und für die Reue; das Oel nannte er eine Tollsalbe, weil die Kämpfer, damit eingerieben, nachher gegen einander wütheten; als Jemand ihm sein Vaterland vorwarf, entgegnete er: mir ist mein Vaterland und du bist deinem Vaterlande zur Schande; und wie viele andere ähnliche Einfälle Diogenes, Plutarch, Athenäus u. A. von

ihm erzählen. In Athen übte er sich auch in der Musik, und es läßt sich vermuthen, daß er seine im Leier- und Harfenspiele erlangte Fertigkeit auch zu Aeußerungen seiner launigen, witzigen und satyrischen Einfälle und heiteren Temperaments verwandte; ob aber wirklich der erste Ursprung der komischen Musik bei ihm zu suchen und zu finden ist, wie Einige vermuthen und weshalb sein Name denn auch für dem Musiker nicht unwichtig wäre, muß um so mehr dahingestellt bleiben, als man in dem Scythen und Anacharsis von Lucian überhaupt nicht Wahrheit, sondern nur lauter Dichtung zu suchen hat. Seine Neigung zu Mysterien brachte ihm den Tod; da er nämlich bei der Rückkehr in sein Vaterland die Orgien der Göttermutter nicht in Kyzikus, sondern zu Hyläa feierte, seine Landsleute aber gegen alle fremden Gebräuche sich sträubten, so wurde er von seinem, hierüber aufgebrachten, leiblichen Bruder, dem Könige, mit einem Pfeile erschossen, und nachher stets von den Scythen verläugnet.

Anacker, August Ferdinand, Cantor und Musikdirector zu Freiberg, geb. 17. October 1790, Sohn eines armen, aber frommen und fröhlichen Schuhmachers. In der frühesten Jugend zeigte sich seine Liebe zur Musik, nur wollte sich kein Unterricht finden und der erste war mangelhaft genug. Von den Sparpfenningen im eigentlichen Verstande, die sich der junge Choralschüler des Gymnasiums in fünf Jahren zurückgelegt hatte, kam ein Clavier ins Haus und die Musik machte bald das ganze Haus fröhlich, seine neun Geschwister, die Aeltern und Gesellen. Erst im sechszehnten Jahre nahm ihn der Cantor Fischer mit in ein Concert, wo er von zweien, um ihrer Fertigkeit willen von ihm sehr beneideten Dilettanten Beethovens große vierstimmig von Müller arrangirte C dur-Polonaise spielen hörte, die so lebhaften Eindruck auf ihn machte, daß er ziemlich laut rief: Wenn ich doch nur diese Musik hätte! Ein Herr versprach sie ihm und hielt Wort. Es war die erste gedruckte Musik, die er sah. Allein nun reichte sein Clavier nicht mehr aus, weshalb er überaus fleißig arbeitete, um sich ein Pianoforte zu verdienen. Bis auf 20 Thlr. hatte er es gebracht, als ein Collecteur ihm und dreien seiner Geschwister ein Viertelloos der Leipziger Lotterie aufgeschwatzt hatte, was auch glücklich das große Loos gewann (24000 Thl.). Auf seinen Antheil kam nach allem Abzuge 1300 Thlr. Sogleich wurde ein neues Pianoforte gekauft und Noten von Mozart, Clementi und Cramer, allein sein Liebling, ja sein Ein und Alles blieb Beethoven. Alles von dem Letzten, was nur angekündigt, wurde angeschafft, obgleich Niemand seine Liebe billigen wollte, darum hielt er seine Aeußerungen über B. ziemlich geheim, bis ein Blatt der Leipziger allgem. musik. Zeitung diesen Heros bis in den Himmel erhob. Jetzt trug er in Freiberg B. Concerte vor und machte besonders mit dem es dur-Conzert viel Glück. Er mußte es acht Tage darauf wiederholen und es befreiete ihn durch Verwendung von der Rekrutirung. Gleich nach der großen Völkerschlacht kam er, vorbereitet vom Rector Gernhardt, nach Leipzig, um zu studiren. Der damalige Organist Riem schenkte ihm, seiner schönen Baßstimme wegen, freien Zutritt in seine Singacademie, auch erhielt er durch dessen Empfehlung Unterrichtsstunden in gebildeten Familien. Jetzt nahm er bei Schicht Unterricht, hielt es aber nicht lange bei ihm aus, weil S. Beethoven nicht liebte. Der selige Herr Härtel erlaubte ihm aus seinem reichen Schatze musikalische Werke sich zum Studium auszuwählen, was der junge Mann wollte. Dies und vorzüglich die vielfachen Leipziger Musikanstalten, öffentliche und häusliche, bildeten ihn aus und sein Eifer machte ihn beliebt. Frdr. Schneider gab ihm

allerlei Winke im Theoretischen und übertrug ihm seine Unterrichtsstunden, als Sch. das Weltgericht componirte. A. schrieb hier mehrere Lieder, von denen 2 Hefte bei Peters erschienen sind. Seit März 1822 wurde er Cantor und Musikdirector in Freiberg, wie auch erster Musiklehrer am dortigen Schullehrer-Seminar. Jeden Sonntag werden in den Kirchen der Reihe nach musikalische Aufführungen veranstaltet. Hier und in seinen seit 1823 gegründeten Singacademieen werden die besten Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Zumsteeg's, Hasse's, Naumann's, Frdr. Schneiders, Graun's, Seb. Bach's u. s. w. zu Gehör gebracht. — Diese Anstalten und mehrfache Privatstunden geben ihm vorzüglich des Winters nicht wenig zu thun; im Durchschnitt gerechnet mögen auf den Tag 10 Unterrichtsstunden kommen. Dennoch wurde noch gar Manches von ihm componirt und das Meiste des Winters. Seit 1827 übertrug ihm der Oberhauptmann, Freiherr von Herder, die Direction des Bergmusikchors, welches von dieser Zeit an zu 24 Mann (mit den Exspectanten) herangewachsen ist und viele geschickte Leute zählt. Früher mußten diese alle, wie jeder andere gewöhnliche Bergmann, in die Grube fahren und den Fäustel führen. A. machte dagegen den Erlaß dieser Arbeit sogleich zur unerläßlichen Bedingung der Annahme dieser Verwaltung. Seit einer Reihe von fünf Jahren giebt dieser Bergmusikchor Jahr aus Jahr ein vierzehntägig ein Concert. Bei Aufführungen größerer Tonstücke unterstützt sie der stets bereitwillige Stadtmusikus; auch nehmen nicht selten privatisirende Musiker daran Theil, so daß diese Concerte oft mit 40 Musikern besetzt werden können. Bei Aufführung von Oratorien tritt der Sängerchor hinzu, welcher ungefähr aus 45 Stimmen besteht. Die Concerte selbst sind nach dem großen Leipziger Conzerte eingerichtet. In jedem derselben wird also eine vollständige Symphonie ausgeführt, so daß jährlich die sämmtlichen Beethoven'schen, die neunte nicht ausgeschlossen, zu Gehör gebracht werden; nicht minder Symphonien Mozart's, Haydn's, Spohr's, Ries's, Onslow's, Kalliwoda's u. s. f. Auch die vorzüglichsten Ouverturen kommen der Reihe nach vor, z. B. Cherubini's, Mendelssohn-Bartholdy's u. A. Da alles dies vor ihm nicht bestand, so wird man auch diese Concerte als eine Frucht seiner Bemühungen anzusehen haben. Natürlich ist es, daß sich die Bewohner dieser Bergstadt immermehr für die höhere Musik interessiren. — Da dieser Bergmusikchor sich auch viele Geschicklichkeit auf den russischen Hörnern erwarb und sehr wenig Compositionen dieser Art vorhanden waren, sah sich A. genöthigt, Märsche und dergleichen dafür zu componiren. Von seinen anderweitigen Compositionen sind außer den zwei genannten Liederheften im Druck erschienen: Amusements pour le Pfte, Leipzig bei Peters; Pieçes pour le Pfte, Leipzig bei Breitkopf und Härtel; Cantate: „Lebensblume und Lebensunbestand," im Clavierauszuge, Dresden bei W. Park. Die königl. sächsische Prinzessin Auguste verehrte ihm dafür einen reichen Brillantschmuck. Die Cantate wurde in Dresden, Leipzig, Annaberg, Chemnitz, Schneeberg und Freiberg mit Orchesterbegleitung aufgeführt. Ferner drei Hefte Gesänge, Leipzig bei Frdr. Hofmeister; zwölf mehrstimmige Gesänge, Freiberg bei Gerlach; der „Bergmannsgruß," Leipzig bei Hofmeister. Für die erste Aufführung in Dresden erhielt er, außer 100 Thlrn., vom König Anton von Sachsen eine goldene Dose und von der königl. Prinzessin Auguste eine Brillantnadel. Außerdem ist diese Cantate in Freiberg sechs, in Dresden fünf, in Leipzig zwei Male, dann in Annaberg, Chemnitz, Schneeberg, Gera, Zwickau, Zittau, Breslau und Erfurt, und zwar im Laufe eines Jahres gegeben worden. In Gera sind noch erschienen: „der Wanderer

und die Frühlingslüfte.“ Dazu setzte er noch eine (ungedruckte) Concert-Ouvertüre und eine andere zu Götz von Berlichingen, die öfter mit Beifall aufgeführt wurde. — In der letzten Zeit wurde er von hohen und höchsten Personen aufgefordert, eine Oper zu componiren, jetzt noch in der Wahl zwischen zwei Texten schwankend. In Freiberg war bisher sein Wirken vorzüglich segensreich; er zog viele tüchtige Schüler, hob und vermehrte den Geschmack an Musik so, daß seit den Jahren seiner Amtsführung 50 bis 60 Pianoforte mehr angekauft wurden; nicht zu wenige der Seminaristen schrieben gelungene Orgelvorspiele und Gesangcompositionen; auch beabsichtigt er noch, ein erzgebirgisches Musikfest zu gründen, wozu Chemnitz, Annaberg und Schneeberg freundliche Hülfe zugesagt haben. b.

Anacreon, dieser bekannte jovialische Dichter zärtlicher und munterer Trinklieder von Teos in Jonien lebte um 500 Jahre v. Chr. G. — Wir haben hier nur in sofern seiner zu erwähnen, als Athenäus (lib. 4) ihn für den Erfinder des Instruments Barbiton (s. dies. Art.) ausgiebt. Nach einem längeren Aufenthalte am Hofe des Polykrates läßt ihn die Geschichte in seinem Landhause an einem falsch verschluckten Rosinenkern, im 85. Jahre seines Lebens, sterben, und mit vielem Pompe und königlichem Aufwande begraben. 48.

Anacrusis (griech.) — eigentlich das Aufhalten, Zurückstoßen; dann verstanden die Griechen darunter das Schlagen oder Anstimmen eines Instruments; ferner (aus der Metrik entlehnt) auch das, was wir beim Taktschlagen den Aufstreich oder Aufschlag nennen; und endlich war es der Name eines Theils des Liedes, mit welchem sich diejenigen Sänger hören ließen, die in den Pythischen Spielen (s. dies.) um den Preis stritten.

Anapest — ein Tonfuß oder eine metrische Figur, die aus der Folge von 2 kurzen und einer langen Note besteht (◡ ◡ —). Angewandt wird dieselbe am häufigsten in sogenannten scherzhaften (scherzando) oder komischen Tondichtungen. Daher finden wir in der Arie des Leporello in Don Juan (Act 1 Sc. 4): Ma damina, il catalogo è questo etc. fast in jedem Takte einen Anapest. Daß die ersten beiden kurzen Noten dem Aeußern nach gleichen Zeitwerth haben, ist nicht gerade nothwendige Bedingung, doch trifft es sich gewöhniglich so, und eben so fallen meistens auch die kurzen Noten auf einen schlechten und die langen auf einen guten Takttheil.

Anaphora (griech.) — ursprünglich das Aufsteigen, Emporkommen, dann auch das Einbringen, Darbringen, Zurückbringen; und dieser Bedeutung wegen bezeichneten die Griechen damit in der Musik die Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden Satzes, was wir also gemeiniglich Repetition nennen.

Anarmonia nannten die Griechen jeden Uebellaut, oder jede Fortschreitung und Zusammenstimmung von Tönen, die dem Ohre unangenehm ist, und zugleich doch auch durch den Ausdruck irgend eines Gefühls oder Gedankens nicht nothwendig bedingt wird. Eine A. war daher mehr und etwas anderes als was wir gemeiniglich mit dem Ausdrucke Dissonanz bezeichnen, denn diese kann oft einen wesentlichen Antheil haben an der Darstellung irgend eines poetischen Gegenstandes; war also ein Mißton auch in der Grundharmonie selbst nicht enthalten, dennoch aber von eigentlichem ästhetischen Charakter, so war er noch keine A., als solche mußte er auch des letzteren entbehren.

Anastasius, ein neugriechischer Tonkünstler, stand ums J. 1786 als Violinspieler in Diensten des Großsultans zu Constantinopel. Tode-

rini, der ihn hörte, rühmt ihn als einen der geschicktesten und geschmackvollsten dasigen Musiker, welchem Zeugnisse wir wohl trauen dürfen. Compositionen sind jedoch durchaus keine von ihm bekannt geworden. — i —.

Anaud, Mr. — ein ausgezeichneter Pariser Violinvirtuos neuerer Zeit, der durch mehrere Compositionen, vorzugsweise für sein Instrument, sich einen hochgeachteten Namen erwarb. Die besten davon sind die Quartetten, welche gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris erschienen, und wahrlich kaum ahnden lassen, daß ihr Verfasser ein Franzose ist; so gesangreich ihre Melodie, so gut und rein gehalten ihr Charakter, und so einfach kräftig ihre Harmonie.

Anaxenor. Wie öfters so haben wir auch bei diesem Manne die Achtung und Belohnungen zu bewundern, welche einem, gegen unsern geringsten Musiker noch nicht einmal in einem vergleichenden Verhältnisse stehenden, Citherspieler der Vorzeit von Hohen und Niedrigen zu Theil wurde. A. war Citharödus aus der Stadt Thyana, lebte um 40 J. vor Ch. G., und brachte es durch seine Kunstleistungen (nach damaliger Art) so weit, daß Marcus Antonius ihm die Einnahme von 4 Städten überließ, eine eigene Leibwache zur Bedienung ihm zuordnete, und endlich sogar auch eine eherne Bildsäule ihm errichtete; vergl. Strabo lib. 14. Wie würde Madame Spohr oder andere ausgezeichnete Harfenspieler unserer Zeit belohnt worden seyn, wenn sie jenem Musik liebenden Könige Etwas vorgespielt hätten? — S.

Anaxiles — Athenäus lib. IV. pag. 183 zufolge ein alt-griechischer Instrumentenmacher. Wenn er dort selbst von sich sagt:

Die Pectis und den Barbitus ich künstlich konnte machen,
Harf, Leier und Scindaphus auch, das waren schöne Sachen —

so scheint seine ganze Kunst auch nur auf die Verfertigung dieser Instrumente (s. deren Art.), die damals noch in einem sehr unvollkommenen Zustande sich befanden, sich beschränkt zu haben.

Anblasen — einen Ton (auf Blasinstrumenten nämlich) heißt: denselben prüfen, ob er rein und voll genug ist und ob er gut anspricht; daher sagt man auch wohl: ein Instrument anblasen, d. h. versuchen, ob die demselben eigenen Töne bequem und mit gehöriger Reinheit darauf hervorgebracht werden können. Das geschieht hauptsächlich bei neu verfertigten Instrumenten. Endlich gebraucht man diesen Ausdruck auch wohl bei Blasinstrumenten gleichbedeutend mit Angeben einen Ton (s. dies.).

Anche (franz.) — zunächst die Röhre überhaupt; dann ist es bei den Franzosen der allgemein angenommene Name des Mundstücks an der Schalmey und dem dieser ähnlichen Pfeiffenwerk, daher auch des Oboen- und Fagottrohrs und der kleinen Messing-Zunge an dem Schnarrwerke der Orgel, insbesondere an den Positiv-Pfeiffen.

Andersen, Ansgarius, s. Art. Literatur.

Ancina, Johannes Juvenalis, Bischof von Saluzzo, geb. zu Fossano in Piemont am 19. Octb. 1545; studirte zuerst Medicin und wurde zu Turin Doctor und Professor derselben. Darauf folgte er 1574 dem Grafen Madrucci als Leibarzt nach Rom, machte hier die Bekanntschaft des Phil. Neri, und fing an, wahrscheinlich auf dessen Veranlassung, Theologie zu studiren, da er 1578 schon in die von demselben errichtete Congregation des Oratorii aufgenommen wurde. Wenn er früher schon große Liebe und Neigung zur Musik hatte, so wurden diese dadurch noch mehr beför-

dert, und er angetrieben, sie mit allem Fleiße zu studiren. Das beweist sein hieher gehörendes Werk: Templo armonico della b. Vergine I. parte a 3 voci. Rom 1599. 4., welches eine solche allgemeine Theilnahme und ehrende Aufnahme beim Publicum fand, daß es in zahlreichen und schnell auf einander folgenden Auflagen erschien. Es enthält lauter geistliche, von ihm selbst componirte Lieder auf die Jungfrau Maria. Nachgehends lehrte A. als Priester die Theologie zu Neapel, wurde darauf von Clemens VIII. zum Bischof von Mondovi ernannt, vertauschte aber im J. 1602 diese Stelle mit der zu Saluzzo, wo er endlich im J. 1604 von einem Mönche, aus Rache für eine von ihm erhaltene Strafe, vergiftet wurde. A. war, was auch sein Gegner ihm zugestehen mußte, einer der gelehrtesten, vielseitig gebildetsten und auch rechtschaffensten Männer seiner Zeit. S.

Ancot. Unter diesem Namen leben zu Paris 2 der ausgezeichnetsten Claviervirtuosen, von denen besonders Johann der Vater (pére) auch als genialer und sehr fruchtbarer Componist für sein Instrument einen ehrenvollen Namen sich erworben hat. Mehr denn 90 Werke sind in den verschiedenen Musikalien-Catalogen von ihm angezeigt, und fast alle Gattungen von Tondichtungen damit angefüllt. Als die gelungensten und auch dem Instrumente am meisten angemessenen von denselben verdienen hier angeführt zu werden: Var. sur air nat. autrich. oeuv. 90. — l'Ouragan. Fantas. ov. 15. Gr. Rond. milit. ov. 40. — Gr. Sonate. ov. 18. — Notturno av. Fl. ou Viol. und eine Aubade. Wie alle die übrigen Werke sind sie im brillanten Style gehalten, verlangen, obschon sie öfters als facile auf dem Titel bezeichnet werden, eine nicht unbedeutende, meistens besondere Fingerfertigkeit, und was ihnen einen hauptsächlichen Werth verleiht: neben geschmackvoller und angenehmer, auch kunstreicher sowohl melodischer als harmonischer Behandlung, vernachlässigen sie die sogenannte Schule durchaus nicht, — sie sind bildend in jeder Hinsicht. Sämmtliche Werke Ancots erschienen zu Paris. — Ancot der Sohn (fils) componirte fast nichts anderes als Variationen, in denen er zwar kein sehr großes erfinderisches Talent, sich selbst aber als einen praktisch und mechanisch tüchtig gebildeten und kunstfertigen Spieler zeigt. — Von dem ältern A. hat man auch ein zu Paris erschienenes großes Violinconcert, — ein Versuch in der Setzkunst für dieses Instrument, bei dem der Verfasser aber stehen geblieben zu seyn scheint.

Andamento (von dem ital. andare i. e. gehen, überhaupt sich fortbewegen) — gehend, sich fortbewegend, fortschreitend; hat in seiner Bedeutung viel Aehnliches mit andante, doch ist zu vergl. der Art. Fuge.

Andante (Adj. von dem ital. andare i. e. gehen) heißt ursprünglich: ununterbrochen schrittmäßig fortgehend, in einem fort, ganz gewöhnlich, ohne besondere Hervorhebung des Einen oder Andern. In der Musik bezieht sich dieser Ausdruck als Ueberschrift eines Tonstücks sowohl auf die Bewegung und das Zeitmaaß als auch auf den Vortrag desselben überhaupt, deren Art und Weise sich aber schon aus jener Grundbedeutung des Worts leicht abnehmen läßt. Das Tempo hält zwischen dem geschwinden und eigentlich langsamen die Mitte; und ist das Tonstück an und für sich nicht sogenannt charakteristisch, d. h. sollen durch dasselbe nicht besondere Gegenstände dargestellt werden, die durch ihre eigene Natur schon die dazu nöthige Vortragsart bestimmen, wie es z. B. bei Märschen, Aufzügen, Festchören und dergl. sehr oft der Fall ist, so behauptet das Andante meistentheils ein gelassenes Wesen, Ruhe und Zufriedenheit; seine Töne dürfen daher weder so schleppend und in einander schmelzend, und so gewichtig

vorgetragen werden, wie im adagio, noch aber auch so scharf accentuirt und abgestoßen als in einem allegro. Hier, im andante, ist alles gemäßigt, bleibt Alles im Gewöhnlichen, selbst die Stärke oder Accentuation der Töne, und nur dann schreitet diese darüber hinaus, wenn der Tonsetzer selbst, durch eine besondere Modification seiner in dem Tonstücke vorhandenen Empfindung vielleicht dazu veranlaßt, es namentlich vorgeschrieben hat, oder wenn das eigene Gefühl des ausübenden Künstlers nach Angabe des gebildeteren Geschmacks bestimmt dazu auffordert. Erstreckt sich eine solche Abweichung von der Regel, die übrigens niemals sehr groß seyn kann und darf, über das ganze Tonstück, so macht der Componist gemeiniglich schon durch einen Zusatz in der Ueberschrift darauf aufmerksam, z. B. and. con moto, and. maestoso u. a.; das sind also nur besondere Nuancirungen des eigentlichen Begriffs und der Grundbedeutung von andante. — So wie Adagio, so wird auch Andante als Hauptwort in der Musik gebraucht, und es bezeichnet alsdann ein besonderes Musikstück, oder irgend einen kürzeren, aber als ein Ganzes in sich abgeschlossenen Compositionssatz einer größeren Dichtung, der den oben angegebenen Charakter an sich trägt. — Das Adverb. von and. ist andantemente, welches dasselbe bedeutet, in der Musik aber sehr selten gebraucht wird.

Andantino ist das Diminutivum von andante und verbindet daher eine Verminderung des Begriffs in sich, den dieses mit sich führt: etwas weniger gehend oder langsam als andante. Daß dies mindere Maaß der langsamen Bewegung des andante nicht sehr bedeutend und merklich seyn kann, leuchtet deutlich ein; nichts desto weniger aber wird das Tempo des andantino oft mit dem des allegretto verwechselt und um vieles schneller genommen, als das des eigentlichen andante (s. dies.). Verlangt der eigenthümliche Charakter des ganzen Tonstücks diese Verwechselung, so ist jedenfalls die Ueberschrift nicht richtig, und es sollte in diesem Falle das allegretto dastehen; muß dasselbe aber um des nöthigen Ausdrucks willen in allem Uebrigen in der Art eines andante vorgetragen werden, so darf auch kein zu merklicher Unterschied in dem Tempo statt finden. Was diesen allgemeinen Vortrag anbelangt, so fällt andantino größtentheils mit andante zusammen: Leichtigkeit, Ruhe und ein geringeres Maaß von Leidenschaft sind auch seine natürlichsten Attribute.

Anderle, Franz Joseph. Die Geschichte dieses Mannes reißt uns zur Bewunderung hin, wie allmächtig die Musik auf den ganzen Menschen hinzuwirken vermag. A. war eines wohlhabenden Brauers Sohn und Anfangs selbst Braumeister zu Podiebrad in Böhmen, dem wahren gelobten Lande der Musik; er spielte sehr gut Violine, konnte aber niemals von seinen Eltern die Einwilligung erhalten, sich mehr noch in seiner Kunst fortzubilden. Die entlegensten Oerter, wo Niemand ihn sah und hörte, suchte er daher auf, und spielte hier ganze Nächte hindurch auf seinem schönen Instrumente mit dem rastlosesten Streben, es zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Dadurch aber ward jene frühere große Liebe zu seinem Instrumente zur wahren Leidenschaft; von den Seinigen darüber vielleicht zur Rede gestellt, verließ er heimlich, in einer Nacht des Jahrs 1762, sein sehr einträgliches Geschäft, ja Weib und Kinder, und ging, ohne Jemandes Vorwissen und ohne Abschied zu nehmen, mit der Violine in der Hand und einigen Ducaten nebst etwas Wäsche in der Tasche, auf gut Glück, ohne eigentliche Bestimmung, fort in die weite Welt. Zuerst kam er nach Polen, wo sein seltenes, überaus kunstreiches Spiel

großes Aufsehen erregte, und ihm viel Geld einbrachte; darauf ging er nach Ungarn. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Großen dieses Reichs aufmerksam auf ihn wurden; er fand die regste Theilnahme und reichste Unterstützung bei ihnen, und wurde endlich auch durch sie veranlaßt, sich unter ihnen seinen bleibenden Wohnsitz zu wählen. Er that dies, leider aber nicht mit den Gefühlen, die sich von einem Herzen, das für die Kunst so viel empfand, hätten erwarten lassen; obgleich begünstigt vom irdischen Glücke, sah er seine Familie doch nie wieder, wir wissen kaum, ob er ein Verlangen darnach hegte; der Grund aber mochte es seyn, warum er später in dem Zustande tödtlicher Raserei sein, früher geküßtes, Instrument gewaltsam mit den Füßen zertrat, und so sein schuldbeladenes Leben endete. Viele hat dies an A—s wahrhafter Kunst zweifeln lassen wollen, und nicht ganz mit Unrecht, da die Natur selbst Kunst und Tugend, Schönheit und Sittlichkeit aufs innigste vereint. L.

André, Johann, wurde geb. am 28. März 1741 zu Offenbach, wo sein Vater eine nicht unbedeutende Seidenfabrik besaß. Aus diesem Grunde war er Anfangs auch bestimmt, die Handlung zu erlernen, und Niemand von den Seinigen dachte daran, ihn mit der Kunst vertraut zu machen, in welcher er später so Vieles und Vortreffliches leistete. Ein Ungefähr mußte ihn derselben entgegen führen, und die erste Liebe für sie in ihm erwecken. Einer seiner Spielkameraden nämlich sollte praktischer Musiker werden, hatte in Offenbach aber keine Gelegenheit Unterricht zu nehmen, und mußte zu dem Behufe wöchentlich einige Mal nach Frankfurt gehen; nach seiner Rückkunft von hier lehrte er jedesmal den jungen A. wieder, was er von seinem Lehrer gelernt hatte. Das war nun freilich sehr wenig, dennoch aber genug, um in A. ein Verlangen und ein schlummerndes Talent zu erwecken, das zu befriedigen und zu nähren er für seinen höchsten Genuß hielt. Zwei Jahre dauerte dieser spielende Unterricht, und A. war schon im Stande, für sich kleine Handstücke auf dem Claviere zu erlernen, ohne irgend einen Begriff von Fingersatz und dergl. zu haben. In seinem zwölften Jahre kam er zu einem Landpfarrer in Pension; auch hier erhielt er durchaus keinen Unterricht in der Musik, sondern nur ein altes Clavier, auf welchem er sich in seinen Erholungsstunden forthelfen konnte, so gut es gehen wollte. A. that es mit Fleiß, und brachte es so weit, daß, als er in seinem sechszehnten Jahre nach Offenbach zurückkehrte, um nun in der Fabrik seines Vaters das Handlungsgeschäft zu erlernen, ein während der Zeit dort angekommener Musiker viel Vergnügen daran fand, mit ihm Königs Choralbuch durchzugehen und bei dieser Gelegenheit ihm einigen Unterricht im Generalbaß und Fingersatz zu ertheilen. Dies dauerte aber auch nur wenige Monate, weil nach dem Tode seines Vaters seine Mutter es für angemessener hielt, ihn in ein Handlungshaus zu Mannheim in die Lehre zu schicken. Hier versäumte er keine Oper und kein Conzert, dennoch aber hielt ihn seine Schüchternheit stets entfernt von allen Tonkünstlern, die zu seiner weitern Ausbildung hätten beitragen können. Erst in Frankfurt, wohin er in seinem 20sten Jahre (1761) kam, und wo zu jener Zeit sowohl eine französische Schauspielergesellschaft, als auch eine italienische Opera buffa sich aufhielt, fand er dazu Gelegenheit, und wurde endlich, nachdem er in praktischer Hinsicht einen nicht unbedeutenden Grad von Fertigkeit auf dem Claviere erreicht hatte, durch das Hören vieler ausgezeichneter Musiker und Sänger der Gedanke in ihm aufgeweckt, auch in der Composition sich zu versuchen. Zuvörderst componirte er kleine Lieder, dann eine Claviersonate, und darauf wagte er es sogar, den Text zu einer

komischen Oper („der Töpfer") zur Hand zu nehmen und in Musik zu setzen. Sie wurde aufgeführt und gefiel allgemein. Das entschied über seine fernere Laufbahn. Goethe, der damals in Frankfurt privatisirte und dem die originelle Laune der Musik jener Oper gefallen hatte, machte die Bekanntschaft A—s, und gab ihm seine Operette „Erwin und Elmire" mit der Bitte, dieselbe in ein musikalisches Gewand zu hüllen; A. that es, und zwar mit viel Glück. Das brachte ihm den Ruf nach Berlin als Musikdirektor an das deutsche Theater. Er nahm ihn an, trat die Seidenfabrik in Offenbach, welche er bereits schon mit seiner Mutter Bruder gemeinschaftlich geleitet hatte, an diesen ganz ab, und ging 1777 mit Frau und Kindern nach Berlin, um, wie er sich ausdrückte, hier nun die Musik zu lernen. Der freundschaftliche Umgang, den er dort mit dem berühmten Kriegsrath Marpurg pflegte, konnte in solcher Hinsicht nicht anders als sehr vortheilhaft auf ihn wirken, und es läßt sich nicht leugnen, daß in allen den Werken, welche er von diesem Zeitpunkte an componirt hat, wirklich auch weit mehr Gründlichkeit und Gediegenheit herrscht, sowohl in betreff der poetischen Erfindung als des schulgerecht reinen Satzes. Doch konnte die Zahl derjenigen, welche er in Berlin selbst verfaßte, nicht groß werden. Neben der Seidenfabrik nämlich hatte er früher schon (1774) aus lauter Liebe zur Musik in Offenbach eine Notenverlagshandlung nebst Druckerei eingerichtet und auch in seiner Abwesenheit auf seine Kosten fortführen lassen, in dieser Zeit aber stets mit Schaden, und als er daher bei der Regierung um die Erlaubniß bat, das ganze Etablissement nach Berlin verlegen zu dürfen, dieselbe aber wegen eines anderweitig verliehenen (an die Handlung von Hummel) ausschließenden Privilegiums ihm nicht ertheilt werden konnte, und er das Geschäft doch auch nicht aufgeben, vielmehr dereinst einem seiner Kinder hinterlassen wollte, so nahm er seinen Abschied, und kehrte schon 1784 wieder nach Offenbach zurück, nachdem ihn kurz vorher noch der Markgraf von Brandenburg-Schwedt mit dem Titel und Rang eines Prinzlich Preußischen und Markgräflich Brandenburg-Schwedtschen Capellmeisters beschenkt hatte. Die Erweiterung seiner Handlung, welche er sich nun sehr angelegen seyn ließ, und wodurch er nicht weniger als durch seine Muse der Kunst große Dienste geleistet hat, indem er mit bewunderungswürdigem, nie ermüdendem Eifer stets für die schönsten und correctesten Ausgaben interessanter Werke sorgte, und bis 1797 mehr denn 1000 größere und kleinere eigene Verlagsartikel hat drucken lassen, hielt ihn jedoch nicht ab, auch fernerhin als Componist noch immer mehr thätig zu seyn, so viel Aufmerksamkeit auch jenes weitverzweigte Geschäft erforderte und so wenig Zeit es ihm zu jeder anderen Arbeit übrig ließ. Bis zum Jahre 1799, in welchem er am 18. Juni ein Opfer des Schlagflusses wurde, schrieb er, ungerechnet der mehrfachen Clavier- und anderen Instrumentalcompositionen, allein 30 Operetten, von denen wir außer den bereits genannten nur folgende als die vorzüglicheren namhaft machen: Herzog Michel, Peter und Hannchen, Laura Rosetti, der Alchymist, Elmine, das Automat, der Barbier von Bagdad, Leonore, die Musik zu Macbeth, dergl. zu König Lear, zum Oberamtmann, zur Lanassa, Belmont und Constanze, und der alte Freier, welche sämmtlich sowohl durch eine gesangreiche, fließende Melodie, als durch Witz und Kraft im Ausdrucke sich vor vielen anderen auszeichnen. Daran reihet sich nun noch eine große Anzahl von Liedern und Gesängen verschiedener Art. Ein besonderes Verdienst hat sich A. auch erworben durch das geschmackvolle und ein kritisches Urtheil beurkundende Arrangement der Pleyl'schen Violin-

quartette, wie auch durch die Uebersetzung vieler französischer Operntexte unter die Originalmusik. Die mehrerwähnte Handlung in Offenbach erhielt nach seinem Tode unter derselben Firma sein dritter Sohn

André, Johann Anton, des verdienstvollen Vaters sehr würdiger Nachfolger, bei dem sich sehr frühe schon eine seltene Kunstliebe, besondere Wißbegierde und das leidenschaftlichste Interesse an dem zeigte, was die Musik anging. Er wurde geboren am 6. October 1775 zu Offenbach; kaum war er ein Paar Jahre alt, als seine Wärterin kein anderes als nur sein Lieblingsliedchen singen durfte; sang sie dies, so schlug er mit dem ersten besten Spielzeug, was er zur Hand hatte, den Takt dazu, sang sie ein anderes, so schrie er so lange, bis dieselbe aufhörte und jenes wieder anstimmte, und so sah sich oft auch der Vater genöthigt, von seiner Arbeit abzubrechen, und des Kindes Schreien durch den Gesang eines ihm wohlgefälligen Liedchens aufhören zu machen. Demungeachtet aber dachte jener noch keineswegs an die weitere Ausbildung der musikalischen Talente desselben, bis diese einmal zu merklich und überraschend hervortraten. A—s ältester Bruder nämlich hatte Violinunterricht, war aber zufällig einmal nicht zu Hause als sein Lehrer kam; dieser unterhielt sich daher spielend mit unserm, dem damals kaum vier Jahre alten A., und wunderte sich nicht wenig, als derselbe in der Zeit von nicht ganz einer Stunde die Noten vollkommen gelernt hatte. Er machte den Vater darauf aufmerksam, und A. erhielt nun bald Unterricht sowohl auf dem Claviere als auf der Violine, der aber nach des Vaters Willen sich nicht weit über das Kinderspiel erheben durfte. Alle Uebungsstücke spielte er nach wenigen Wiederholungen auswendig; eben so konnte er die meisten Melodien zu Hause wieder nachsingen, wenn er in dem deutschen Theater zu Berlin (s. d. vor. Art.) gewesen war. Diese Liebe zum Gesange erhielt durch den Unterricht des Tenoristen Murschhäuser noch mehr Nahrung, so daß sein Vater nachher in Offenbach genöthigt war, ihn selbst im Gesange weiter auszubilden, wenn die reine, umfangsreiche und wohltönende Stimme des Knaben nicht verloren gehen sollte. Hier, in Offenbach, wurde auch der Violinunterricht fortgesetzt, an die Stelle der Clavierlectionen aber traten Unterweisungen im Generalbaß; nichts desto weniger übte er sich mit rastlosem Fleiße auch im Clavierspiel, so daß er mit Hülfe der bereits erworbenen wenigen Kenntnisse im Generalbasse als 11jähriger Knabe schon eine außerordentliche Fertigkeit im Partiturspiel besaß, und unter Anderem dem Sänger Righetti die Tenorparthie nebst Accompagnement aus der vollständigen Partitur, und ohne dieselbe vorher durchgesehen zu haben, zum Behuf des Auswendiglernens auf dem Claviere vorspielen konnte. Den ersten Versuch in der Composition machte er im Jahr 1787 mit Claviersonaten, die von einer obligaten Violine begleitet wurden; denen folgten dann alsbald Sinfonien und Menuetten für das Offenbacher Liebhaberconcert, und mehrere andere Werke. Im Herbst 1789 kam er nach Mannheim, um sich unter Leitung des ältern Capellmeisters Fränzel noch weiter im Violinspiel auszubilden, und trat zu dem Behufe auch als Dilettant in das dasige Theaterorchester. Dabei aber blieb auf die Composition seine besondere Aufmerksamkeit gerichtet. 1790 kehrte er nach Offenbach zurück, übernahm als 16jähriger Violinist aus bloßer Liebhaberei die Anordnung und Direction des Orchesters einer daselbst angekommenen Schauspielergesellschaft, und war nachgehends durch sein Zurückziehen von diesem Geschäfte die einzige Ursache, daß der Entrepreneur der Gesellschaft sein Theater schließen mußte. 1792 begab er sich nochmals nach Mannheim, um unter Vollweilers, seines nachmaligen

Hausgenossen, Leitung die Composition noch weiter zu studiren, und kehrte erst im folgenden Jahre wieder nach Offenbach zurück. Von dieser Zeit an nahm er nach und nach Theil an den Handlungs- und Druckereigeschäften; bezog 1796 aber als Studiosus der schönen Wissenschaften die Universität Jena; hörte hier Vorlesungen über alle Theile der Künste und philosophischen Wissenschaften, mit besonderer Aufmerksamkeit aber über die Theorie der Dichtkunst. Von Jena aus unternahm er 1797 die erste größere Reise, nicht aber, um sich als Künstler zu zeigen, sondern nur allein um ausgezeichnete Künstler kennen zu lernen. Wegen einer schweren Krankheit seines Vaters mußte er 1798 Jena verlassen und nach Offenbach zurückkehren, wo er nun den Handlungsgeschäften sich noch angelegentlicher unterzog, und dieselben endlich 1799 ganz übernahm. Im Herbste dieses Jahrs machte er, von dem Claviervirtuosen Hoffmann begleitet, in gleicher Absicht die zweite Reise, auf welcher er während seines Aufenthalts in Wien der Wittwe Mozart die sämmtlichen von ihrem Gatten hinterlassenen Handschriften abkaufte, unter denen auch noch viele ungedruckte Werke sich befinden; und im nächstfolgenden Jahre (1800) die dritte nach England, wo er sich drei Monate lang aufhielt. Seit dieser Zeit blieb er, einige kleinere Geschäftsreisen ausgenommen, stets in Offenbach, und lebt im wahren Sinne des Wortes ganz der Kunst. Mit einer seltenen Liebe zur Geschichte und Literatur der Musik hat er sein Haus, in welchem früher schon, zu Lebzeiten seines unvergeßlichen Vaters, alle Räume angefüllt waren mit musikalischen Kunstwerken, zu einem wahren Archive und Pantheon der Tonkunst umgestaltet. Er besitzt die reichste und kostbarste Sammlung von Bildnissen berühmter Tonkünstler, vielleicht in der ganzen Welt; die seltensten Originalhandschriften von großen Kunstwerken, und daneben in seiner Handlung selbst einen Notenvorrath, sowohl eigenen als fremden Verlags, wie er ohne Zweifel in keiner ähnlichen angetroffen wird. Daher war er auch eine der ergiebigsten Quellen für Gerber bei Abfassung seines bekannten Tonkünstler-Lexicons, und konnte nur er der urtheilsfähigste Schiedsrichter seyn in dem von Gottfried Weber geführten Streite über die Aechtheit des Mozartschen Requiems. Nicht weniger thätig ist er geblieben und hat er sich der allgemeinsten Hochachtung würdig gezeigt als Componist. Von seinen überaus zahlreichen und mehr denn 100 Nummern zählenden Tonschöpfungen heben wir zunächst sein 32stes Werk hervor: „Sprichwörter für vier Singstimmen" ꝛc., ein Werk, das dem schalkhaften Witze seine Entstehung, und der ernsten, tiefsten harmonischen Kunst des Verf. seine Ausführung verdankt; dann die Opern: „die Weiber in Weinsberg" und „Rinaldo und Alcina," Flötenconcert op. 10, Hoboenconcert op. 8, die Cantate: „der Friede Tuiscons," ein Doppelconcert für Violin und Violoncell, mehrere Violinquartette, eine kleine Orgelfantasie, vierstimmige Fuge, vierhändige Sonate op. 12, Doppelconcert für zwei Hörner (mit Dornaus gemeinschaftlich componirt), und die Sinfonien zur Friedensfeier op. 4, 5 u. 6. Als Schriftsteller setzt er sich jetzt ein bleibendes Denkmal durch sein eben so gründlich als umfassendes „Lehrbuch der Tonsetzkunst" 6 Bde. (bis jetzt ist aber nur der erste Band erschienen). In diesem Werke nennt er sich „Großherz. Hess.-Darmst. Capellmeister und Fürstl. Isenburg. wirkl. Hofrath." Die großen Verdienste, welche er als Verleger durch den Druck größerer Meisterwerke sich erwarb, wissen leider nur zu Wenige zu würdigen, und glauben wir deshalb auch hier ehrend und in Anerkennung erwähnen zu müssen. — Einen hoffnungsvollen und, nach den bereits vor uns liegenden Compositionen zu schließen, auch als Tonsetzer viel versprechenden Nachfolger erzieht sich A. in (wenn wir

nicht irren) seinem Sohne **Julius**. Möge derselbe sich seinen Großvater und Vater zum Vorbilde nehmen und auf deren ehrenvollen Bahn mit gleichem Eifer fortschreiten! —

Andre, Christian Carl, wurde geb. zu Hildburghausen am 20. März 1763, war Anfangs fürstlich Waldeckischer Secretair zu Arolsen, dann seit 1785 Educationsrath zu Schnepfenthal bei Gotha, wo er im J. 1788 in Gemeinschaft mit Salzmann ein Mädchen-Erziehungsinstitut anlegte; im J. 1790 aber trennte er sich wieder von Salzmann und verlegte das Institut nach Gotha. Wir wissen nicht, welche widrigen Schicksale ihn veranlaßten, dasselbe endlich ganz aufzugeben und 1798 die Schullehrerstelle der evangel. Gemeinde zu Brünn anzunehmen. Jedenfalls hatte er ein besseres Loos verdient; er war einer der fleißigsten pädagogischen Schriftsteller, der sich auch die allgemeinste Achtung und viele ehrenvolle Auszeichnungen erworben hatte. Was uns noch besonders an ihn mit Liebe erinnert, das ist sein „Sendschreiben an einen Freund über das musikalische Drama: „Thirza und ihre Söhne, Eisenach 1783. 8.", dessen Verfasser öfters fälschlich auch L. E. Andre genannt wird; nicht allein daß er darin die tiefsten und schätzenswerthesten musikalischen Kenntnisse an den Tag legt, sondern auch auf eine seltene Weise in den Grenzen rein wissenschaftlicher und anspruchsloser Kritik sich behauptet, was um so mehr bewundert werden muß, als er doch eigentlich keine wissenschaftliche Erziehung und Bildung von Jugend auf genossen hatte. Eben so werthvoll sind auch seine übrigen, in seinen vielen Schriften zerstreut mitgetheilten Ansichten und Erfahrungen von der Musik, namentlich was er in solcher Beziehung in seinen „Gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahr, für Eltern ꝛc. 1. bis 10. Thl., Braunschweig 1790—1797. 8." für die Nachwelt aufbewahrt hat. So steht in einem der ersten 4 Theile eine Abhandlung über Clavierbezug und die Einrichtung der Stege auf diesem Instrumente, wie wahrlich noch kein Anderer so deutlich, ausführlich und lehrreich über diesen für die Musiker so sehr interessanten Gegenstand sich verbreitet hat. Möchte A. in der Achtung der Nachwelt der reich verdiente Lohn für sein Streben werden, den ihm sein irdisches Loos so betrübend versagt zu haben scheint! —

Andre, Louis, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Königl. Polnischer und Chur-Sächsischer Capellmeister und allen Nachrichten zu Folge auch Componist, doch ist von allen seinen Werken durchaus nichts bekannt geworden.

Andre, Yves Marie, ein Jesuit, geb. zu Chateaulin in Bretagne 1675, war von 1726 bis 1759 Professor der Mathematik zu Caen, und starb am 26. Febr. 1764 in einem Alter von 89 Jahren. Um die Musik, wenigstens um ihren ästhetischen Theil, erwarb er sich große Verdienste gerade durch sein überhaupt berühmtestes Werk: Essai sur le Beau, Paris 1741, welches in einer Zeit von ohngefähr 20 Jahren nicht weniger als 6 verschiedene Auflagen erlebte, und auch von Baron ins Deutsche übersetzt wurde. Es zerfällt ursprünglich in 4 Theile oder Capitel: du Beau visible, d. B. dans les moeurs, d. B. d. les Pièces d'esprit, und d. B. musical. Wer jedoch dasselbe zu irgend einem Zwecke benutzen will, dem ist zu rathen, nicht der Baronschen Uebersetzung, welche die erste und mangelhafteste Ausgabe zum Texte hatte, zu folgen, vielmehr lieber der fünften sich zu bedienen, welche der Verf. selbst im Jahre 1763 besorgte und auch mit bedeutenden Zusätzen und 6 neuen Abhandlungen vermehrte. Q.

Andreas, Pater, ein Jesuit und Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, der zu seiner Zeit als ein in seiner Kunst seltener und überaus geschickter

Mann gerühmt wurde. Im J. 1456 baute er zu Braunschweig, unter des Abt Bartholds Regierung, in der Aegidienkirche eine Orgel, deren Umfang (von H an) alle bisherigen übertraf. Auch war er der Erfinder eines besonderen Schnarrwerks, welches er zuerst in der Jesuitenkirche zu Prag anbrachte, und einen sehr angenehmen und klangvollen Ton gehabt haben soll. — M. —

Andreas Arröensis war ein angesehener Componist des 17ten Jahrhunderts, der sich hauptsächlich durch die Composition der in Verse gebrachten Davidischen Psalmen einen unsterblichen Namen erwarb. Die Melodien derselben sind, wie es ihr Inhalt bedingt, einfach, aber gefällig, angenehm und voll rhythmischen Stromes; sie erschienen im J. 1626 in 12.; sind jedoch jetzt leider so selten geworden, daß sie nur mit Mühe aufgefunden werden können. 48.

Andreas Sylvanus, ein ausgezeichneter und vielgerühmter Contrapunktist aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, von dem wir aber leider keine Nachrichten besitzen, und von dessen Werken auch keine weiter auf uns gekommen sind als eine Messe, aus welcher Glarean in seinem Dodecachord einige Proben mittheilt. Sie ist ein Meisterstück von wahrhaft künstlicher Composition damaliger Zeit.

Andreas Cretens, Erzbischof zu Creta, führte, wegen seines früheren Aufenthalts in einem Kloster zu Jerusalem, auch den Namen Hierosolymitanus; lebte in der zweiten Hälfte des 7ten und der ersten des 8ten Jahrhunderts; im J. 680 disputirte er zu Constantinopel gegen die Monotheliten, und starb am 14. Junius 724, in welcher Angabe jedoch nicht alle Nachrichten übereinstimmen. Hier verdient er angeführt zu werden und überhaupt ist er für den Musiker merkenswerth, weil er den bekannten sogenannten Canonem magnum und außerdem noch mehrere andere geistliche Lieder nebst ihren Melodien verfaßt hat, die noch jetzt in der griechischen Kirche gesungen werden.

Andreini, Isabella, geb. zu Padua 1562, widmete sich anfänglich ihrer schönen Stimme wegen der Tonkunst und erwarb sich auch auf mehreren Instrumenten eine achtungswerthe Kunstfertigkeit; das überwiegende Talent zur Dichtkunst jedoch, ihr schöner Körper, und noch mehr ihre sonore wohltönende Sprache veranlaßten sie, weniger in der Sing- als in der eigentlichen Schauspielkunst ihre Kräfte zu versuchen, ohne jedoch ihre erste Lieblingsmuse, die Tonkunst, auch im mindesten nur zu vernachlässigen. Ihr Bestreben krönte der glücklichste Erfolg; nicht bloß Comödiantin, sondern durch ihre vielseitige Bildung und mehrfachen gründlichen Kenntnisse in Sprachen und Wissenschaften zur wahren Künstlerin erhoben, glänzte sie auf den Bühnen Italiens. Sie war Schriftstellerin, Verfasserin vieler Sonetten und anderer Gedichte, auch eines größeren Hirtengedichtes „Mirtilla“, welche Werke in den Jahren 1605 und 1607 zu Venedig erschienen, und die ihr auch früher schon den Titel Academica Intenta, von einer so benannten Gesellschaft zu Pavia entlehnt, verschafft hatten. Sie starb zu Lion an einer zu frühzeitigen Entbindung am 10. Juni 1604 in dem Alter von 42 Jahren. Unter ihrem weit verbreiteten Bildnisse stehen die Worte: Hoc histricae eloquentiae caput, lector, admiraris; quit, si auditor sies? — Noch ausführlichere Nachrichten von dieser Künstlerin finden sich in den Annalen des Theaters. Heft 3. pag. 28.

Andreoli, Giuseppe, einer der fertigsten Contrabassisten, die je gelebt haben; war beim Orchester der Scala zu Mailand angestellt, und zu-

gleich Lehrer seines Instruments am dasigen Conservatorio; geb. im J. 1757, gest. am 20. Decbr. 1832. Auch auf der Harfe besaß er keine geringe Fertigkeit, vornehmlich aber das seltene Talent, zweckmäßig und mit gutem Erfolge in dem Spiele derselben zu unterrichten. Er galt für den besten Harfenlehrer zu Mailand, der sich auch wegen seines religiösen und vortrefflichen Charakters der allgemeinsten Hochachtung zu erfreuen hatte. Er war wohlhabend, dabei freigebig, dies aber stets nur im Geheimen und wenn er damit Gutes stiften konnte, und bis in die letzten Tage seines Lebens ein überaus thätiger Mann. Viele vortreffliche Schüler, die er gebildet hat und die jetzt selbst als Künstler in Achtung stehen, gedenken seiner mit Liebe und Dank.

Andreozzi, Gaetano, Capellmeister zu Neapel, stand zu Ende des vorigen und Anfange des jetzigen Jahrhunderts nicht nur als Dirigent, sondern auch als Componist in großem Ansehn. Er war ein Schüler und zugleich Anverwandter des großen Jomelli, der in jeder Hinsicht auch wohl einen bedeutenden Einfluß auf seine Leistungen ausübte. Er versuchte seine Kräfte in jeder Art des Styls, am häufigsten jedoch und auch mit dem meisten Glücke in der Composition fürs Theater; fast auf allen größeren Bühnen Italiens wurde sein Name mit Achtung genannt, und seine Werke zu öfteren Malen mit ungetheiltestem Beifalle gegeben; so namentlich die Opern: Olympiade, ser. 1786; Arbace, welche er ein Jahr früher, und Catone, ser., welche er ein Jahr später zu Florenz herausgab; als auch die Op. ser. Giovanno d'Argo, Triest 1790; Saulle, Orator., welches 1804 zu Neapel mit dem rauschendsten Beifalle aufgenommen wurde; Arminio, op. ser., die er ausschließlich 1788 für das Theater zu Venedig schrieb, und endlich das Orat. La Passione di Giesu Christo. Außerdem aber lieferte er noch viele andere Opern, unter denen jedoch Armida e Rinaldo, welche 1803 zu Neapel aufgeführt wurde, als die schlechteste auch das unglücklichste Schicksal erlebte; gedruckt befinden sich noch in unseren Händen von ihm: VI Violin-Quartetten, und III Quintetten p. 2 Viol. Fl. A. e Vc., welche erstere 1782 zu Florenz und letztere 1793 zu Venedig erschienen, und auch das treueste Zeugniß ablegen von Originalität in der Erfindung und gediegener Kenntniß in der Kunst der Instrumentation. — Während seines Aufenthalts in Florenz verheirathete er sich mit einer gewissen Anna de' Santi, der Tochter zwar armer, aber sehr rechtschaffener Eltern, einem jungen hübschen Mädchen, welches, bei sehr einnehmendem Aeußern und einem sanften Charakter, in allen weiblichen Geschicklichkeiten, daneben aber auch in der Musik und Malerei zu einem nicht niedrigen Grade von Fertigkeit und Bildung es gebracht hatte, der aber leider mit als Veranlassung angesehen werden darf, warum sie nicht gar lange sich in dem Genusse der irdischen Lebensfreuden sehen durfte. Obschon sie nämlich ihr achtungswerthes musikalisches Talent Anfangs nur zur Unterhaltung und nicht zum Broderwerb ausgebildet hatte, so betrat sie doch aus Liebe zu den Ihrigen, um diesen und auch sich einen sorgenfreieren Unterhalt zu verschaffen, 1791 als Sängerin die Bühne, und wurde auch sogleich bei der großen Oper zu Florenz als Prima Donna angestellt, vielleicht weniger aus Rücksicht auf ihre intellectuelle, als überhaupt humane und moralische Bildung, wegen welcher sie bei dem gesammten Publikum in der größten Achtung stand und von demselben wahrhaft geliebt wurde. Von Florenz aus machte sie von Zeit zu Zeit größere Reisen, wurde dadurch bekannt und endlich im J. 1801 als Prima Donna nach Dresden berufen. Sie fühlte selbst, daß sie als eigentliche Sängerin noch zurückstand, um desto mehr aber bestrebte sie sich, durch

ihren moralischen und gesellschaftlichen Werth sich die Achtung des Publikums im höchsten Grade zu erhalten; sie erreichte ihr Ziel; als jedoch die bekannte Mad. Paer im folgenden Jahre ankam, so war es nicht allein um ihr Engagement geschehen, sondern auch ihrem Leben hatte die letzte Stunde geschlagen: in Gesellschaft mehrerer Dresdner fuhr sie (am 6. Juni 1802) nach Pillnitz, um dort die Mad. Paer debütiren zu hören; auf dem Rückwege wollte sie sich nebst ihrem Begleiter, einem jungen Dresdner Dilettanten, über die Fähre setzen lassen ohne aus dem Wagen zu steigen, dieser stand hinten am Rande des Bootes, das Pferd wurde beim Auffahren scheu, ging zurück und die ganze Equipage stürzte ins Wasser; ungeachtet der augenblicklichen Hülfe konnte doch nur der Kutscher gerettet werden, sie und ihr Begleiter wurden todt aus dem Wasser gezogen. Verlor die Kunst auch an ihr weniger vielleicht eine Gebieterin als innige Freundin, so wurde sie in den gesellschaftlichen Zirkeln doch schmerzlich vermißt, und daher von Vielen beweint, betrauert aber von Allen. K.

Andron, ein seiner Zeit berühmter Flötenspieler, geb. aus Catanea, blühete ums Jahr 130, und war Lehrer des Kaisers Marcus Aurelius Antonius, nicht nur in der Musik, sondern auch in der Erdmeßkunst. Nach Athenäus Erzählung war er auch der Erste, welcher mit seinem Spiele, durch geschickte und zum Inhalte der Musik passende Leibesbewegungen, die Tanzkunst zu vereinigen wußte. In Betracht nun, daß diese zu jener Zeit niemals ohne Pantomime ausgeübt wurde, so hat dies Einige zu dem Versuche verleitet, den Ursprung des Ballets bis auf A. zurückzuführen; bedenken wir aber, daß die Art und Weise dieser Vereinigung und die dadurch entstehenden gedoppelten Kunstleistungen von unserm und dem eigentlichen Ballet durchaus abweichen und in demselben gar nicht wiedergefunden werden können, so möchte ein solcher Versuch doch zu gewagt erscheinen. So schwer diese Kunst, dieser mit Musik, damals aber nur mit dem Flötenspiele, begleitete pantomimische Tanz, auch seyn und bewundert werden mochte, so wäre ihre Anwendung auf unser Ballet doch wohl für den Musiker der gerade Weg, sich lächerlich zu machen. Es läßt sich ja auch die Zeit nachweisen, wo dieselbe gänzlich wieder verschwand und erst spät nachher unser heutiges Ballet zur Aufnahme kam. Vgl. den Art. Ballet.
Sg.

Anelli, Angelo. In den neueren Zeiten haben, vielleicht zu unserm Vortheile, außer einigen Wenigen, die italienischen Operncomponisten auf den deutschen Bühnen wenig oder gar kein Glück machen wollen, zumal wenn ihre Werke in das Gebiet des Komischen gehören. Auch A. hatte dies Schicksal zu theilen, und mag dies auch vielleicht die alleinige Ursache seyn, warum so wenige Nachrichten von ihm zu uns gelangt sind. Schon seit 1785 ist er in Italien als Opern- und Theatercomponist, und wie es scheint, rühmlichst bekannt; im J. 1786 wurde zu Verona eine neue Op. buffa: I due supposti Conti, von ihm aufgeführt, diese ist später auch auf einigen italienischen Bühnen Deutschlands, aber mit wenig Theilnahme, aufgeführt worden, allein viel anderes Bedeutendes ist uns nicht von ihm zu Gesicht gekommen, so wie auch seine Person sich fast ganz aus unserm Gesichtskreise verloren hat. — U. —

Anemochord oder Animo-Corde, ein Tasteninstrument mit 5 vollen Octaven, 7 Fuß lang, 4½ Fuß hoch und mit einem Fußgestell von 2 Fuß, durchaus dreichörig. Die Saiten der oberen drei Octaven sind mit Seide übersponnen. Im Innern befinden sich eine Menge messingener

Röhren oder Windkanäle (an Gewicht über 300 Pfund enthaltend), die mit zwei daselbst angebrachten Blasbälgen, welche übrigens auch nach Art der Orgel in ein Seitenzimmer verlegt werden können, in genauester Verbindung stehen, und den von denselben empfangenen Wind zu den Saiten führen. Der Ton des Instruments nämlich entsteht dadurch, daß durch den Niederdruck der Tasten vermittelst eigens angebrachter Ventile, deren besondere Struktur ein Geheimniß des Erfinders geblieben ist, jene Röhren an ihrem vordersten Ende geöffnet werden, und nun die, in einer nach physischen Prinzipien genau berechneten Stärke, heraus strömende Luft die gerade vorliegenden Saiten in Vibration setzt. Es läßt sich leicht einsehen, daß die Intonation, welche auf diese Weise erzeugt wird, von einem solch angenehmen Schmelz, ein solch wahrhafter Seelenklang seyn muß, wie er mit Worten wohl nicht leicht beschrieben werden kann. Daher auch der Name. Durch zwei im Pedale angebrachte Fußtritte ist eine Vorrichtung getroffen, daß nach Belieben des Spielers die Ventile nicht auf einmal, sondern nur nach und nach sich öffnen, wodurch die Täuschung, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich allmälig nähere, auf das natürlichste bewirkt wird. Unter der Claviatur befinden sich auch Registerzüge, vermöge welcher das leiseste und abgemessenste An- und Abschwellen der Töne hervorgebracht werden kann. Zum Charakteristischen dieses Instruments gehört noch, daß es, aus Rücksicht auf die ganze Natur seiner Töne, nur zu dem Vortrage langsamer und gebundener, besonders feierlicher Tonstücke, und vornehmlich zu der Begleitung einer Singstimme sich eignet. In dieser Weise gebraucht macht es aber wirklich allen andern Instrumenten den Vorzug streitig, und es möchte auch wohl nur darauf die Behauptung Anderer, daß es wie jedes andere gewöhnliche Flügel-Instrument angewandt werden könne, zu beschränken seyn. Der Erfinder war der Clavierinstrumentenmacher Johann Jacob Schnell in Paris, von Geburt ein Würtemberger; eine zufällig in freier Luft hängende Harfe erweckte zuerst die Idee in ihm, daß man auch ein Tastatur-Instrument mit Metallsaiten müsse verfertigen können, deren Intonation nur allein Wirkung der Pneumatik wäre. Er ging ans Werk, und nach vierjähriger Arbeit mit 8 Gehülfen erschien im J. 1789 jenes Anemochord, das von Kennern bewundert und von der Academie der Künste und Wissenschaften zu Paris gekrönt wurde.

HGW.

Anerio, Felice, war in Nanini des ältern und Palestrina's Musikschule, der ersten in Rom, gebildet worden. Gleich nach Palestrina's Tode 1594 wählte ihn der Kardinal Aldobrandini an jenes Stelle zum Director seiner Kammermusiken und wußte es auch beim Papste Clemens VIII., seinem Oheim, dahin zu bringen, daß der Papst demselben auch die Stelle eines Compositore der päpstlichen Kapelle verlieh, die vor ihm Palestrina zuerst verwaltet hatte. Zur Danksagung widmete er dem Papste: „Il I libro degl' Inni, cantici e motetti a 8 voci. Venezia, Vincenti 1596." Es ist von seinen Compositionen viel gedruckt worden, wovon Gerber nur wenig und gerade Unbedeutendes anführt. Sehr viele seiner Arbeiten liegen als Manuscript zu St. Maria in Vallicella, im Vatikan, vorzüglich in der päpstlichen Kapelle, für welche er das Meiste schrieb. Nach seinem Tode ist nie wieder ein Compositore dieser Kapelle ernannt und angestellt worden, indem alle etwa nöthig werdende Compositionen von den zu allen Zeiten kunstberühmten Sängern der päpstlichen Kapelle geliefert wurden. — Der Bruder desselben, Giov. Francesco, war gleichfalls ein berühmter Tonsetzer seiner Zeit, von dem nicht wenig gedruckte Sammlungen, größtentheils zu

Rom und einige in Venedig, erschienen. Sie bestehen aus Motetten, Litaneien, Psalmen, Messen, Madrigalen und aus einem Buche Gagliarden „per sonare nel cembalo e linto.“ Gerber, der nur wenig Werke dieses Mannes anführt, nennt ihn Kapellmeister am Dom zu Verona. In welcher Zeit er diese Stelle verwaltete, ist uns unbekannt. Baini führt ihn unter der Kapellmeisterreihe zu St. Giovanni in Laterano vom Jahre 1600 bis 1603 auf. G. W. Fink.

Anfang. Jeder Gegenstand, der ein vollkommnes Ganze ausmachen soll, muß einen Anfang und ein Ende haben; daher auch jedes Tonstück als ein in sich abgeschlossenes Product musikalischer Poesie. Der Anfang ist dasjenige, wie auch schon Aristoteles in seiner Poetik (VII) bemerkt, dem in derselben Sache nichts vorhergeht, auch nichts vorhergehen kann, und womit alle Dinge beginnen. Hieraus ist nun auch leicht abzunehmen, wie der Anfang eines Tonstücks beschaffen seyn muß: nämlich so, daß das Gehör durch ihn auf nichts Vorhergehendes geführt wird. Die Verbindung der Harmonien und Gedanken geschieht in der Musik durch Dissonanzen, wohin wir in diesem Falle auch die 4te, 6te und kleine Septime rechnen; kann also der Anfangsaccord eines Tonstücks kein verbindender seyn, da Nichts vor ihm da war, so darf er natürlich auch keins von diesen oder sonstigen dissonirenden Intervallen enthalten, vielmehr muß er vollkommen consonirend und vollständig seyn; oder, beginnt das Tonstück nicht mit einem vollen Accorde sondern mit einzelnen Tönen, so müssen diese aus dem der Haupttonart jenes zum Grunde liegenden consonirenden Accorde genommen seyn, und in ihrem Gange nicht abgebrochen, sondern in einer geregelten Figur gebunden fortschreiten. Dies führt zugleich auf eine zweite Eigenschaft des Anfangs: es muß dieser wo möglich sogleich auf den ganzen Charakter des folgenden Tonstücks hindeuten. Das geschieht nun wiederum dadurch, daß die ersteren Töne, mögen sie nun einzeln oder im vollständigen Accorde erklingen, vollkommen consirend sind, d. h. zu der Grundharmonie derjenigen Tonart gehören, in welcher das ganze Tonstück gesetzt ist, indem nur auf diese Weise das Ohr sogleich mit dem harmonischen Charakter desselben vertraut gemacht werden kann; alsdann müssen diese Töne sich aber sogleich in dem Tempo, der Taktart und überhaupt den rhythmischen Figuren bewegen, welche fortan als die hauptsächlichsten Mittel zur Darstellung des dem Tonstücke zum Grunde gelegten Gegenstandes gelten, damit das Gefühl des Hörers augenblicklich eine Vorstellung von diesem bekommt, und zugleich für denselben gestimmt wird. Man sagt daher auch wohl: der Hauptgedanke muß nicht zu weit verschoben werden, sondern sogleich im Anfange sich kund thun. Ausnahmen davon dürfen machen: 1) Fantasien, in welchen sich der Künstler dem eben in ihm regen Gefühle und der Stimmung überläßt, in welcher seine Seele sich für diesen Augenblick befindet. Diese haben eigentlich gar keinen Hauptgedanken, sie bilden ein Tonmeer, auf dessen Wogen sich Geist und Seele des Künstlers fortschaukeln mit alle dem Wechsel ihrer verschiedenen Regungen. Hier läßt sich keine Regel geben (s. d. Art. Fantasie). 2) Arien, denen ein Recitativ vorhergeht, und die dieselbe Empfindung fortsetzen oder denselben Gegenstand zu ihrer Darstellung haben, der in diesem schon behandelt wurde. Hier nämlich ist der Anfang des ganzen Tonstücks beim Recitativ (s. dies.) und nicht erst bei der Arie. Daran schließen sich dann 3) alle Gattungen von Tonstücken, besonders Rondo's, denen eine Einleitung oder dergl. vorangeht. Und endlich 4) einzelne Balletänze. Diese dürfen ihren Anfang wohl anders gestalten, weil das Ballet für sich eigentlich nur ein vollständiges Ganze bil-

det. Daher kommen auch bei solchen einzelnen Tanzstücken die Tänzer meistens mit einem Sprunge aus den Coulissen hervor, und machen damit den Zuschauer glauben, der Tanz, der ihm jetzt vorgestellt wird, sey nur eine Fortsetzung der Handlung, die außer seinem Gesichte ihren Anfang genommen habe. In allen übrigen Tondichtungen aber müssen, so wie überhaupt in allen Werken des Geschmacks, die Gesetze des Anfangs aus dem angegebenen Grunde streng beobachtet werden.

Anfossi, Pasquale, wurde nach des Kapellmeister Reichardt's Angabe 1729 zu Neapel geboren, wo er auch in den dortigen Musikschulen seinen ersten Unterricht, vorzüglich auf der Violine, erhielt. Die Tonsetzkunst studirte er unter Sacchini und Piccini, deren Liebe er sich gewann. Erst nach langer und tüchtiger Vorbereitung trat er in Italien vorzüglich als Operncomponist auf und arbeitete mit der Leichtigkeit, die in seinem Vaterlande zum Beifall nothwendig scheint, der ihm auch im reichen Maaße zu Theil wurde. Gerber nennt ihn Kapellmeister am Conservatorio dell' Ospedaletto zu Venedig; wir wissen aber nicht in welchen Jahren und wie lange er diese Stelle verwaltete. Gewiß ist es, daß seine erste gedruckte Oper „Cajo Mario“ 1769 zu Venedig herauskam. 1775 befand er sich in Rom, wo bereits 1773 l'incognita Persegnitata gegeben wurde. Fast drei Jahre lang erhielten seine Opern dort den größten Beifall; am glänzendsten wurden aufgenommen „l'Avaro“ (1775) und „Isabella e Rodrigo, o la Costanza in Amore“ (1776), deren Finale für Meisterstücke galten. Allein seine Oper „Olimpiade“, die er für das Theater della Valle in Rom gesetzt hatte, stürzte ihn plötzlich von seiner Höhe, so daß er vor Unmuth Italien verließ und nach Paris ging. Dort arbeitete er mit großem Beifalle für das italienische Theater, namentlich „la finta Giardiniera“ (1778); „il Matrimonio per inganno“ (1779). Von hier begab er sich nach London, wo er „il Viaggiatori felici“ und „il Trionfo della Costanza“ im J. 1782 schrieb und im folgenden Jahre die dortige Oper dirigirte. Als er nun seinen Ruhm wieder hergestellt sah, reiste er mit Zuversicht in sein Vaterland zurück und genoß auch nun wirklich seit 1787, und zwar vorzüglich in Rom, eines so ausgezeichneten Beifalles, daß man einstimmig versicherte, so vortreffliche Musik, als seine in eben diesem Jahre dort aufgeführte Oper „le Pazzie de Gelosi“ enthalte, sey noch nie gehört worden. Von jetzt an wurde er der Mann des Tages nicht blos in Italien, so daß viele seiner Opern, vorzüglich die komischen, die man unter die besten zu zählen hat, in Frankreich und Deutschland übersetzt gegeben wurden. Auf unsern Theatern wurden von ihm folgende aufgeführt: „die Freundschaft auf der Probe“; „der Schatzgräber“; „die Eifersucht auf der Probe“; „die edle Gärtnerin“; „der Amazonenkrieg“; „die glücklichen Reisenden“; „die betrogenen Betrüger“; „Circe“; „das lustige Bauermädchen“; „die verfolgte Unbekannte“ und „die Maskerade.“ — Man rühmte den Reichthum seiner Erfindung; die Lebhaftigkeit und Anmuth im Gesange; Geschmack und Ausdruck im Allgemeinen; Kraft und Steigerung in seinen Finalen hauptsächlich; endlich in seinen ernsten Opern eine reiche Instrumentation, deren Zusammenhaltung mit unserer jetzigen Manches zu denken, vielleicht auch manchen Gewinn veranlassen könnte. Seine geistlichen Arbeiten, meist über Texte von Metastasio, werden zwar in Italien nicht minder geschätzt, sind jedoch im Auslande nicht sehr bekannt geworden, bis auf ein Salve Regina. Noch im hohen Alter verließ ihn in seinen musikalischen Erzeugnissen sein Feuer nicht. Er starb in Rom 1795. G. W. Fink.

Anführer der Musik oder einer Musikaufführung wird in manchen Gegenden auch der **Concert**= oder **Capellmeister** genannt, s. diese Art.

Angeben einen Ton heißt zunächst überhaupt irgend einen Ton erklingen lassen, je nachdem es die Behandlungsweise eines Instruments zuläßt, und ohne eigentlich bestimmten Zweck. Dann aber versteht man ins Besondere darunter das „Ton=Angeben", welches geschieht, ehe ein Musikstück angefangen wird, um eine gleiche Stimmung der Instrumente hervorzubringen. Im Orchester wird gewöhnlich auf der Oboe oder Clarinette, oder überhaupt auf einem Rohr=Instrumente, ist ein Clavier oder Flügel vorhanden, auf diesen der Ton und meistens a — d angegeben, weil alle Bogeninstrumente auf den offenen Saiten diese Töne haben, und um so leichter also darnach rein gestimmt werden können. In der Kirche geschieht das Tonangeben auf der Orgel. Verwechselt wird dieser Ausdruck oft auch mit **anschlagen**, **anblasen** und **ansprechen**.

Angeletta, eine ihrer Zeit sehr berühmte italienische Sängerin, aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Schülerin des Conservatoriums della Pietà zu Venedig. Im J. 1726 verheirathete sie sich an einen dortigen reichen Bankier, dessen Neigung sie mehr durch ihre Kunst und ihren liebenswürdigen Charakter als durch den Reiz ihres, übrigens wohlgebauten Körpers auf sich gezogen hatte. Als dessen Gattin ward sie aber der Kunst nicht untreu, vielmehr suchte sie sich besonders noch in der Instrumentalmusik zu vervollkommnen und bildete sich zur wirklichen Virtuosin auf dem Claviere aus. Zu jener Zeit befand sich auch der damalige Churprinz von Sachsen in Venedig; er kam oft in das Haus der A., um deren außerordentliche Talente zu bewundern, und so hatte dieselbe denn die beste Gelegenheit, ihm den bekannten, nachmaligen Churfürstl. Sächsischen Kapellmeister Heinichen zu empfehlen. Sie that es angelegentlichst, und dieser hatte daher nur ihr sein nachheriges Glück zu verdanken.

Angeli, P. Francesco Maria, ein zu Ende des 17ten Jahrhunderts lebender Franziskaner=Mönch aus Rivotorto, zugleich ausgezeichneter Contrapunktist, der, nach dem Zeugnisse des Tevo, seines Landsmanns und Zeitgenossen, von Niemand übertroffen wurde. Er schrieb eine Abhandlung über seine Kunst, den Contrapunkt, die aber leider nicht gedruckt wurde und somit nicht veröffentlicht werden konnte; Andere behaupten zwar das Gegentheil, und Laborde führt dieselbe förmlich an unter dem Titel: Fr. Mar. Angeli, Sommario del Contrapunto, 1691; allein der oben genannte Tevo, A—s Zeitgenosse und Landsmann, als welcher er doch wohl den meisten Glauben verdient, und der 15 Jahre nach jener angegebenen Druckzeit lebte und folgende Nachricht davon mittheilte, redet in seinem Musico Testore pag. 230 ausdrücklich von einer Handschrift: un certo suo breve Manoscritto di Contrapunto, aus welcher er seinen ersten Unterricht geschöpft habe. Und daß Tevo dem A. gewiß die Ehre erzeigt hätte, von dessen gedruckten Werken zu reden, wenn sie es anders nur waren, das läßt sich von der andern Seite her auch wohl aus der hohen Achtung und wahren Ehrfurcht schließen, mit welcher überhaupt er dort von ihm spricht; A., sagt er, ist ein Mann von den seltensten Tugenden, von jedweder Art derselben besitzt er die vortrefflichsten und zwar in dem höchsten Grade, und was seine musikalischen Kenntnisse anbelangt, so wird er von Niemand übertroffen. Bei diesem Urtheile scheint nun freilich wohl etwas Partheilichkeit oder blinde Vorliebe mit im Spiele gewesen zu seyn, doch läßt es sich keineswegs für ganz unmotivirt ansehen, und jedenfalls war

demnach A. ein auch als ganzer Mensch sehr achtungswürdiger Tonkünstler, der es somit werth ist, in dem ehrenvollsten Andenken der Nachwelt ewig fortzuleben. 37.

Angelica — die Engelsstimme, ist der Name eines flötenartig, sehr lieblich intonirten Registers, das zuweilen noch an Orgeln aus der älteren Zeit mit verschiedenem Fußton vorgefunden wird. In neuerer Zeit wendet man dasselbe fast gar nicht mehr an.

Angelini, Giovanni Andrea, s. Buontempi.

Angelique ist der Name eines veralteten lautenartigen Instruments, welches ehedem, besonders in England, sehr gebräuchlich war. Es war einchörig mit Darmsaiten bezogen, die man stufenweise nach Maaßgabe irgend einer beliebig angenommenen Tonleiter stimmte, und entweder durch den Schlag eines sogenannten Plectrums oder durch das Reißen mit den Fingern, wie jetzt noch die Saiten der Harfen und Guitarren, in Bewegung setzte. Der geringe Tonumfang und die Unvollkommenheit überhaupt waren wohl die einzige Ursache des Verschwindens desselben.

Angelo da Picitone, diesem Beinamen nach zu schließen wahrscheinlich aus der mailändischen Stadt Pizzighitone gebürtig, war einer in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts lebender und als vortrefflicher Organist damals allgemein bekannter und berühmter Franziscaner Mönch, der auch 1541 zum Generalprocurator seines Ordens im Mailändischen erwählt wurde. Als solcher gab er in den folgenden Jahren, 1547 zu Venedig in Quart, nachstehendes Werk heraus: Fior Angelico di Musica: nouvamente dal R. P. fratre Angelo da Picitone, Conventuale dell' ordine minore, Organista preclarissimo, composto. Nel qual si contengono alcune bellissime dispute contra quelli che dicono; la Musica non esser Scienza; con altre molte questioni et solutioni di varii dubbii, das in unseren Zeiten schwer zu finden ist, wegen seiner oft übertriebenen Pedanterien aber auch, obschon es ehemals als die erste Zierde einer musikal. Bibliothek angesehen wurde, dem nicht zu empfehlen seyn dürfte, der nicht schon zu gründlicheren und reiferen Kenntnissen gelangt ist, da gerade durch diesen Umstand, wir möchten sagen im Entsprechen seiner Seltenheit, die Verständlichkeit seines Inhalts sehr erschwert wird. A.

Angelo, Bézégui, geb. zu Rom ums J. 1670, bildete sich zunächst zum Violinvirtuosen, und glänzte als solcher besonders im Anfange des 18ten Jahrhunderts; noch im J. 1734, als er nach Paris kam, wurde er allgemein bewundert. Ein unglücklicher Fall aber, bei welchem er den linken Arm zerbrach, und der ihn zur ferneren Ausübung seiner Kunst untauglich machte, war die erste Veranlassung zu der hohen Achtung, mit welcher nachher sein Name unter den Componisten genannt wurde. Von da an nämlich wandte er sich lediglich nur dem theoretischen und eigentlich wissenschaftlichen Theile seiner Kunst zu; schenkte sein Instrument einem Freunde, fing an zu componiren, nicht blos für die Violine, sondern auch für andere und mehrere Instrumente, und erwarb sich dadurch ein solch' reichliches Einkommen, daß er bis an seinen Tod, der ihn 1750 im 80sten Jahre seines Lebens überraschte, sich der anständigsten Versorgung zu erfreuen hatte. Gewiß ein untrüglicher Beweis, daß seine Werke gediegen und geschmackvoll gearbeitet waren.

Angelucci, Angelo, war der Besitzer der vorzüglichsten und ausgedehntesten Darmsaitenfabrik in Neapel, wo die besten, in Deutschland sogenannten romanischen (s. d. Art.), Saiten verfertigt werden. Nur allein

um die Gedärme von 7 bis 8 Monate alten Lämmern (die brauchbarsten) zu sammeln, beschäftigte er über 100 Menschen an verschiedenen Orten; die Verfertiger der Saiten selbst waren größtentheils aus Sale, einem kleinen Orte in Abruzzo, und erhielten außer freier Wohnung und Kost monatlich ohngefähr 6 Thlr. Lohn, weshalb A. von den Einwohnern in Sale als ihr größter Wohlthäter, wie ein Vater von seinen Kindern geliebt und verehrt wurde. Um dem Geschäfte noch mehr Ausdehnung und Ansehn zu geben, stiftete er mit den römischen Saitenfabrikanten eine förmliche Compagnie; allein mehrere Umstände ließen diesen Gesellschaftshandel von nicht langem Bestande seyn; an sich unbedeutende Streitigkeiten unter den betreffenden Personen führten endlich die weitläuftigsten Prozesse herbei, und diese gaben Gelegenheit zu der Auswechselung der merkwürdigsten, auf diese Kunst Bezug habenden, und oft auch das ganze Geheimniß derselben verrathenden Schriften. A. mußte dies natürlich sehr verdrießen, zumal da er bei der Errichtung einer solchen Verbindung in Beziehung auf das allgemeine Wohl die beste Absicht hatte, und eine Folge von dem dadurch erzeugten immerwährenden Aerger mochte wohl die zehrende Krankheit seyn, an welcher er, in noch nicht hohem Alter, im Jahre 1765 starb. E.

Angenehm ist eigentlich Alles, was Vergnügen schafft, also den Sinnen schmeichelt und den Trieb befriedigt, weil dies gern angenommen (das Stammwort ist annehmen) wird. Demnach bezieht sich denn der Ausdruck zunächst nur auf die niedere sinnliche Sphäre des Gemüths (angenehme Empfindungen, wenn den Sinnen etwas in der Empfindung gefällt); doch wird er auch auf die höhere übertragen (angenehme Ideen, wenn sie auf eine wohlgefällige Art dargestellt werden; angenehme Personen, wenn diese etwas Wohlgefälliges in ihrem Aeußeren besitzen). In sofern ist es auch nicht ganz unrichtig, das eigentlich Schöne angenehm zu nennen, obschon dasselbe ein weit höherer Gegenstand des Wohlgefallens ist, als das blos Angenehme, das immer nur sinnlich, während jenes geistig, genossen und empfunden seyn will. Aus diesem Grunde kann immer auch nur das Subject, das empfindet, und der Umstand, unter welchem es empfindet, entscheiden, ob ein Gegenstand angenehm ist oder nicht; ein allgemeines Richtmaaß giebt es darin nicht; so wie die Reizbarkeit der Sinne bei verschiedenen Menschen und unter eben so verschiedenen Umständen verschieden ist, so müssen natürlich auch die durch äußere Eindrücke erregten Empfindungen verschieden seyn. Alles dies gilt nun auch da, wo von einer angenehmen Musik die Rede ist. Leicht faßliche Beschäftigung der Sinne und Erregung weniger heftiger Gefühle machen den Charakter des Angenehmen aus, deshalb muß auch eine angenehme Musik zunächst nur darauf gerichtet seyn; ihre Melodie muß lauter leicht faßliche Tonführungen von gefälligem Wechsel enthalten; sie muß ihren Stoff auf das ungezwungenste darstellen, dem Rhythmus einen leichten Fluß geben, d. h. die rhythmischen Theile nicht aus zu ungleichartigen Gliedern verbinden, die Harmonie in der natürlichsten Folge der Accorde, mit Vermeidung zu vieler Dissonanzen und in dem mannigfaltigsten Wechsel der Töne fortschreiten lassen, und endlich die verschiedenen Schläge der Accente, Licht und Schatten, forte und piano nicht zu grell auftragen, vielmehr Alles, das ganze Meer wohlklingender Töne, in der wohlgefälligsten und in einer die Sinne afficirenden Woge gleichsam dahinströmen lassen. Darin war Graun und ist Rossini Meister, und deshalb gerade fanden die Leistungen Beider bei dem großen Haufen so vielen Eingang. — Geht die Musik darüber hinaus, hat sie nicht blos den reinsten Sinnengenuß, die Ergötzung des Ohrs sich zum Zwecke gemacht, son-

dern will sie wirklich ein Inneres, Geistiges nur sinnlich darstellen, und wählt sie dazu, unbekümmert um das eigentlich leicht Wohlgefällige ihrer Klänge, ob Con- oder Dissonanzen sich da zusammenhäufen, die rechten, charakteristisch ausdrucksfähigen Mittel, so daß die Darstellung unmittelbar auch der fremden Brust sich mittheilt und die dargestellte höhere Idee in dieser erweckt wird, so hört sie auf, eigentlich angenehm zu seyn, wird schön und zur eigentlichen Kunstleistung (s. d. Art. Schönheit und Kunst), als welche sie natürlich aber auch einen höheren und länger dauernden Werth haben muß. Denn das blos Angenehme ist eben so wenig alleiniger Zweck der Kunst, als die Harmonie der Musik, wenn gleich es zu ihrem Wesen nothwendig gehört; die Natur selbst zeigt, wie weit der Künstler das Angenehme zum Gegenstande seiner Darstellung machen darf; sie arbeitet stets hin auf Vollkommenheit, hat aber dabei die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin, damit das mühsame Streben zu jener immer einen einladenden Reiz behält. So muß jedes Kunstwerk, und mithin auch das musikalische seyn. Der Tondichter muß darnach streben, seinen Schöpfungen einen wirklichen Kunstwerth zu verleihen, dabei aber auch das Angenehme nicht aus den Augen verlieren; er muß der Darstellung selbst durch jene Art von harmonischem Gewebe den Reiz zu geben wissen, daß das Ohr willig sich herleiht zur eigentlichsten Pforte der inneren Geistigkeit. Mit anderen Worten: er muß darnach streben, daß man seine charakteristische Musik auch gern hört, daß diese nicht allein ausdrucksvoll, sondern zugleich auch angenehm, also schön ist, ihren Gegenstand in schöner Form hinstellt. Darin waren Mozart, Haydn und Beethoven Meister. Nur in dem besseren Sinne des Worts also kann man die Musik alsdann noch angenehm nennen, insofern auch der Eindruck auf die Sinne, das Ohr, nothwendig der Erregung der Seele und des Geistes vorausgehen muß. Daß eine Musik von dieser Art, eine wirklich kunstreiche, nicht augenblicklich so viele Verehrer findet, als die blos angenehme, ist natürlich, da, indem sie als Kunst schon den aus dem Leben erfaßten Gegenstand immer idealisirt hinstellt, zugleich auch zum Begreifen und Empfinden desselben einen durchbildeten Geist und ein für das wahrhaft Schöne empfängliches Herz voraussetzt. — Der Gegensatz von angenehm ist unangenehm, und dieses verbindet also den Begriff jenes im umgekehrten Sinne in sich, erregt Mißvergnügen und Schmerz. — Für angenehm sagen Einige auch wohl annehmlich; es ist dies nicht falsch, nur muß es, nebst seinem Gegensatze unannehmlich, in solcher Weise gebraucht, nicht verwechselt werden mit dem eigentlichen acceptabel und unacceptabel. D. Sch.

Angermann, Organist zu Altenburg um das Jahr 1740, würde von uns hier, in der Reihe nur wahrhaft berühmter Tonkünstler, nicht genannt werden, da unsere Zeit sowohl ohne bestimmte Nachrichten als Werke von ihm geblieben ist, wenn nicht Mattheson in seiner Ehrenpforte ihn auch als Componist unter die vorzüglichsten seiner Kunst gezählt hätte.

Angerstein, Johann Carl, Verfasser des 1803 vollständig erschienenen Werks: Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön zu spielen (s. d. Art. Literatur), war zuerst (um 1780) Organist zu Stendal, seit 1788 aber Prediger zu Bretkow bei Stendal, und auch Componist mehrerer guter, aber ungedruckt gebliebener Claviersachen.

Angiolini, Giovanni Federigo. Wie vortheilhaft es auf die italienischen Componisten und Tonstkünstler überhaupt wirkt, wenn sie ihr lei-

denschaftsvolleres Vaterland auch einmal verlassen, und in dem strengeren, ernsteren und gediegeneren Deutschland ihre Talente üben und Kunstproducte zur Schau stellen, davon giebt unter vielen Andern auch A., ein fertiger Cembalist, das überzeugendste Beispiel. Er war aus Siena gebürtig und erhielt auch dort seinen ersten musikalischen Unterricht, besuchte zu seiner weiteren Ausbildung mehrere größere Städte Italiens, und ging endlich, in der Meinung, ausgerüstet zu seyn mit allen Schätzen und Kenntnissen, die einem Tonkünstler angehören, gegen das Jahr 1784 nach Deutschland; in Berlin, wo er sich um 1787 aufhielt, machte er die Bekanntschaft des, wie es die verschiedenen Zeitschriften desselben nicht anders beurkunden, wirklich ästhetisch musikalisch gebildeten Rellstab (Vater), und dieser verständige Deutsche hatte eine seltene Gewalt über den italienischen Kunstjünger, wußte nicht nur seinen Geschmack, sondern auch seine ganze Manier durch eine bewunderungswerthe Verschmelzung der ganz verschiedenen italienischen und deutschen Darstellungsart auf eine sehr vortheilhafte Weise weiter fortzubilden. Die wenigstens, welche A. und seine früheren Leistungen kannten, wollen behaupten, daß er nach dieser Zeit mit der natürlichen Kühnheit seiner Fantasie und Leichtigkeit in der Aneinanderreihung der strömenden Ideen auch eine Würde und Bestimmtheit im Ausdrucke zu verbinden gewußt habe, welche unwiderstehlich auch den Deutschen zu ihm hinzogen. Bei solchen Gaben konnte es ihm nicht fehlen, daß er in Petersburg, wohin er sich 1791 von Berlin aus wandte, die allgemeinste Aufmerksamkeit und Theilnahme erregte und in jeder Hinsicht sein Glück machte. Sein früheres unabläßliches Studium hatte ihm bisher keine Zeit gelassen und auch wohl aus anderen Gründen nicht erlaubt, durch vollständigere Werke als Componist sich der Welt bekannt zu machen, um desto fleißiger aber ließ er jetzt sein Streben darauf gerichtet seyn. Nicht weniger als vierzehn bedeutendere Werke seiner Composition wurden in den fünf Jahren von 1792 bis 97 gedruckt, sämmtlich jedoch von ihm in deutschen Verlag gegeben, und als er in dem letztgenannten Jahre aus Rußland wieder nach Deutschland zurückkehrte, setzte er unter Wegs noch: **VI Variat. facil. p. la Harpe ou Pianof.**, um sogleich das von ihm geehrte deutsche Publicum mit einer neuen Gabe zu begrüßen. Seine beiden Quartette für Flöte, V., A. und Baß zeichnen sich vorzugsweise aus durch eine Fülle von Harmonie, die dennoch aber nicht vermag, den zarten Gesang der hervorstechenden Melodie zu überladen; sie waren zu jener Zeit sehr beliebt. A. blieb noch einige Zeit in Deutschland, reis'te darauf aber in sein Vaterland wieder zurück, wo dann seine fernere Geschichte allen unseren Nachforschungen entgeht. Zu ziemlich gleicher Zeit lebte noch ein anderer

Angiolini, Gasparo, und wir möchten ihn fast für einen Bruder des vorigen halten. Er war römisch und russisch kaiserl. Balletmeister und Pensionist, der sich eines hohen Ansehens zu erfreuen gehabt haben, auch ein an neuen Compositionen überaus fruchtbarer Künstler gewesen seyn muß. Allein in dem Jahre 1789 brachte er fünf neue Ballette auf's Theater zu Mailand, deren innere poetische Zusammensetzung, gleich der Musik sein vollkommenstes Eigenthum war, und die auch vom Publicum mit vielem Beifalle aufgenommen und recht gerne gesehen wurden. Darnach zu schließen hatte er vermuthlich auch zu Mailand seinen bleibenden Wohnsitz, doch läßt sich darüber nichts Genaueres bestimmen. Seine Briefe an den berühmten Noverre über die Pantomime, in welchen er sich der Welt als den vielseitig gebildetsten Mann zeigt, waren ganz

geeignet, auch als Schriftsteller ihm ein bleibendes Andenken bei der Nachwelt zu sichern, ebenso seine Riflessioni sopra l'uso de Programmi ne' Balli Pantomimi, in welchen er sich jedoch aus seinem eigenthümlichen Gebiete zu sehr hinaus wagt in das der reinen Wissenschaft, und dadurch, obschon durchgehends voll Scharfsinn und gesunder Urtheilskraft, dennoch seinen gediegeneren Gegnern manche Blößen zeigt, die sie zu ihrem Vortheile benutzen könnten. Lwe.

Anglaise oder **Angloise** — der französische Name des bekannten englischen National- oder auch sogenannten Contretanzes, s. diesen und den Art. **englischer Tanz**.

Anglé, H. C. M. Mr. l', gewöhnlich **Langlé**, anfangs erster Lehrer am Conservatorio zu Neapel, nachher, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, Bibliothekar an dem Pariser Conservatorio und Musikmeister an der dortigen königl. Singschule; hat sich besonders durch die zu der Todtenfeier auf Lavoisier, dem unvergeßlichen Opfer des Schreckensystemes (1796), componirte Musik berühmt gemacht. Dieselbe wurde im Lycée des arts sehr gut aufgeführt, und in den folgenden Sitzungen noch mehrere Male wiederholt. 1782 erschienen von ihm sechs Sinfonien für zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fag.; seine Oper „Corisandre," ein großes Werk, wurde 1785 in Paris aufgeführt, machte jedoch nicht viel Glück. Im Jahre 1801 gab er heraus: Nouvelle methode pour chiffrer les accords; auch war er der Verfasser des Werks: „Traité de la fugue et de l'harmonie." Er starb 1807 auf seinem Landgute unweit Paris.

Angleria, Camillo. Wenn die Werke eines der älteren musikalischen Schriftsteller unsern jüngeren Kunststudirenden noch zu empfehlen sind, so verdienen dies die Schriften A—s, namentlich die über den Contrapunkt. Schon der Name seines Lehrers, Claudio Merula da Correggio, des berühmtesten Musikgelehrten zu Ende des 16ten Jahrhunderts, läßt nur lauter Gründliches und Gediegenes auch von ihm erwarten, und er handelt in solcher Art wirklich auch von der Musik in seinem Werke: Regole del Contrapunto e della musicale Composizione. In Milano, per G. Rollam. 1622, welches von Jedem, der den Namen eines tüchtigen Contrapunctisten und Componisten sich erwerben will, im wahren Sinne des Worts durchstudirt werden sollte. A. war ein Franziscaner-Mönch aus Cremona und starb im Jahr 1630. Sg.

Angosciamento (ausgesprochen angoschiamento) — die Bekümmerniß, die Betrübniß, Angst; als besondere Vortragsbezeichnung also: mit Aengstlichkeit, zitternd, betrübt, dennoch aber dabei zärtlich, — mit süßem Schmerz gleichsam, weinerlich.

Angrisani, Carlo, ein gründlicher und verdienstvoller Gesangslehrer zu Wien noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Seine XII Notturni a 3 voci. Sopr. Ten. e Basso, coll' accomp. di Cembalo, welche in Wien 1798 und 99 in zwei verschiedenen Lieferungen herauskamen, sind ein wahres Meisterstück von Schulgesängen, nicht allein zweckmäßig zur Ausbildung und äußeren Gestaltung der Stimme, sondern zur eigentlichen Bildung des Gesanges, und daher allen Lehrern, denen es nicht blos darum zu thun ist, dem Ohre ihrer Schüler eine Menge mechanisch angelernter Gesangstücke einzuprägen, vielmehr dieselben wirklich singen zu lehren, aufs angelegentlichste zu empfehlen. H.

Angstenberger, Michael, Kreuzherr mit dem rothen Stern, und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Commendator bei St. Carl zu Wien,

geb. zu Reichstadt in Böhmen, ein, besonders in seinen jüngeren Jahren, sehr angesehener und berühmter Kirchencomponist. Fast alle seine Werke setzte er im Geschmacke des Lotti, waren also ausdrucksvoll und erhaben. Jetzt bekommt man nur selten noch das eine oder andere davon zu Gesicht; in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aber waren sie sehr gesucht, und wurden bei den meisten kirchlichen Feierlichkeiten sehr häufig benutzt.

Anhalten — anhaltende Cadenz, s. dies. u. Orgelpunkt, welches der eigentliche technische Ausdruck für jene ist.

Anhang, s. die häufiger dafür vorkommende Benennung Coda.

Animato — belebt, lebhaft, frisch, voll Geist, wird nicht selten auch als Bezeichnung des Charakters und Vortrags einem ganzen Tonstücke vorangesetzt, und hat dann ungefähr die Geschwindigkeit des Allegro.

Animo-Corde, s. d. Art. Anemochord.

Animoso — beherzt, belebt, ein etwas stärkerer Ausdruck als animato (s. dies.). Er zeigt an, daß ein Tonstück mit markirter Lebhaftigkeit ausgeführt werden soll; doch hängt dies noch sehr ab von der Beschaffenheit und dem natürlichen Charakter des Satzes, bei welchem es gebraucht wird.

Animuccia, Giov., aus Florenz, dessen Geburt zwischen 1490 und 1500 fällt, machte sich als Musikmeister im neuen Orden der Väter des Oratoriums merkwürdig und componirte hier auf Neri's Wunsch die ersten Laudi dieser Anstalt. Es waren mehrstimmige Gesänge nach Art der neuen Kunst, wie man den von den Niederländern in Italien verbreiteten Contrapunct nannte. In diese mehrstimmigen Gesänge hatte Animuccia zuweilen eine Strophe, oder auch nur einige Verszeilen Sologesänge eingeschoben, theils um der Sänger willen, theils aber auch um den Hörern durch größere Mannigfaltigkeit angenehmer zu werden. Das erste Buch dieser Laudi ließ er 1565 bei Dorici zum Gebrauch der Jünglinge dieses Ordens drucken, und das zweite Buch derselben 1570 bei Antonio Blado zu Rom, worin Messen, Psalmen und mancherlei andere Musikstücke in lateinischer und italienischer Sprache enthalten sind. Schon daraus ergiebt sich deutlich, was es für eine Bewandniß mit der Behauptung einiger Mönchsschriftsteller habe, die uns versichern, der heilige Neri, Stifter der Väter des Oratoriums, habe in seiner Anstalt einen eigenen Musikstyl eingeführt. Theils verwechseln sie die eigenen für die Volkserbauung gewählten oder auch in italienischer Sprache gedichteten Texte, welche die Tonsetzer dieser Anstalt erbaulich componiren sollten, theils schreiben sie die nach Art der Niederländer verfaßten, gegen ihren Gregorianischen Gesang ganz neue und abstechende Musik fälschlich den Einrichtungen Neri's zu, der sich um das Wesen der Musik selbst nicht kümmerte und nur wünschte, daß sie die Erbauung fördern helfe. Später wurde auch Palestrina Neri's Musikmeister und wir sehen auch hier nicht, daß er in den Gesängen für diese Anstalt sich eines hervorstechend anderen Styles, als eben des seinigen beflissen habe. Dennoch beförderte Neri mit seinem allgemein redlichen Streben nach Erbauung gewiß den Sinn für ansprechende, nicht allein kunstvolle Musik, was der rechtschaffene Animuccia geschickt ins Werk zu setzen wußte. Die Tüchtigkeit A—'s erweist sich aus seinen Compositionen und seine Rechtschaffenheit aus folgender Erzählung Reichardts. Animuccia hatte den noch unbekannten Palestrina kennen gelernt und die Composition einer Messe von P. vortrefflich gefunden. Sogleich wußte er es zu veranstalten,

daß P—'s Messe unter Animuccia's Namen aufgeführt wurde. Als das Werk, wie A. erwartet hatte, sich eines ausgezeichneten Beifalls erfreute, nannte er den rechten Verf. und bahnte ihm so den Weg zu schnellerem Glücke. — Nun ist es gerade Baini, der für Palestrina's Ruhm eifersüchtig entflammte Mann, welcher dem Animuccia viel weniger Gutes zugebracht, als ihm gebührt. Er berichtet in seinem Werke über Palestrina, daß das erste Buch der Laudi Animuccia's vom Publicum nicht besonders günstig aufgenommen worden sey und fügt hinzu: „deshalb sagt A. in der Dedication des zweiten Buchs, er habe den Styl geändert, mehrere Stimmen eingeführt und sich öfter an das Herkömmliche gehalten, überhaupt aber so gearbeitet, daß die Worte und der Sinn immer deutlich und nach seinem besten Wissen wiedergegeben worden seyen." Aber auch dieses zweite Buch, fährt Baini fort, soll seinem Zwecke nicht genug entsprechen haben, da mehrere Stücke darin vorkommen, die wohl von Kunstmitteln voll, aber nicht von dem entsprechenden heiligen Ausdrucke waren. Hier können wir uns nun nicht enthalten, eine Baini selbst vielleicht verborgene Uebertreibung zum Nachtheile Animuccia's zu vermuthen, um seinen Gefeierten dann desto einziger hinstellen zu können. Palestrina soll gar keinen Vorgänger haben, der ihm, wenn auch nur ziemlich ebenbürtig wäre! — Seit 1555 wurde Animuccia päpstlicher Kapellmeister und blieb es bis an seinen Tod, Ende März 1571. Von seinen vielen Arbeiten macht Gerber noch bekannt: Madrigali e Motetti a 4 e 5 voci. Venet. 1548. Misse. Rom, 1567, aus welchen P. Martini zwei Sätze zur Erläuterung seiner Regeln hat abdrucken lassen; Canticum B. Mar. Virg. ad omnes modos factum. Rom, 1568. — Der Bruder desselben, Paolo Animuccia, war nach Ottavio Pitoni's handschriftlichen Notizen Kapellmeister zu St. Giovanni im Lateran von 1550 — 55. Dagegen behauptet Baini, bis 1554 habe Bernardino Lupacchino diese Stelle verwaltet und erst von diesem Jahre an könne Paolo A. das Amt erhalten haben. In solchen Angaben ist Baini ein sicherer Gewährsmann. Zwei Madrigalen sind von ihm gedruckt worden; eins unter denen des Orlando Lasso zu Venedig bei Gordano 1559, das andere in einer vermischten Sammlung; dazu noch eine Messe in einer zu Venedig 1568 gedruckten Sammlung. Gerber setzt seinen Tod 1563 zu Rom.

G. W. Fink.

Anjos, Dionisio dos. Unter den wenigen Tonkünstlern, welche Portugal in den früheren Zeiten aufzuweisen hatte, nahm Anjos unstreitig eine der ersten Stellen ein. Neben seiner ausgezeichneten und geschmackvollen Virtuosität auf der Harfe und Gambe war er vornehmlich auch ein gründlicher und gewandter Contrapunctist und, was in Betracht jener seiner Lieblingsinstrumente beinahe auffallen muß, ein würdiger, damals allgemein geschätzter und fruchtbarer Kirchencomponist. Er wurde geboren zu Lissabon, trat 1656 in den Hieronymiten-Orden ins Kloster Belem, und starb daselbst auch am 19. Januar 1709. Die in der Bibliothek dieses Klosters noch jetzt als Raritäten von ihm aufbewahrten geistlichen Compositionen sollen, nach der Aussage von Augen- und Ohrenzeugen, die ausdrucksvollsten und feierlichsten seyn, welche von Tonsetzern jener Zeit gehört wurden. Sie sind betitelt: Responsorios para todas as Festas da primeira Classe. — Psalmos de Vesperas, e Magnificas. — und Diversas Missas, Vilhancicos, e Motetes.

q.

Ankerts, Ghiselino d', ein niederländischer Tonkünstler, gebürtig aus Tholen, in der Provinz Zeeland, war 1555 Camerlengo des päpstlichen Sänger-Collegiums. Um 1556 schrieb er eine Abhandlung gegen

Dr. Nicola Vicentino, welcher einen mißrathenen Versuch gemacht hatte, ein chromatisches und enharmonisches Klanggeschlecht auf den neuen Contrapunct zu verpflanzen. Darüber war V. bereits mit D. Vicenzo Lusitano in Streit gerathen, setzte aber sein Unternehmen nach wie vor fort. Da schrieb Ankerts: Trattato di Ghiselino Dankerts, musico e cantore capellano della capella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare, che niun musico compositore intende, di che genere sia la musica, che esso stesso compone, come si era offerto etc. Das Buch enthält eine entscheidende Vertheidigung der diatonischen Musik. Das Original liegt in der Bibliothek di S. Maria in Vallicella. Die päpstliche Kapelle verwahrt viele Messen und andere Kirchenwerke dieses von Baini sehr geachteten Mannes; auch wurden verschiedene seiner Compositionen in mancherlei gedruckten Sammlungen öffentlich gemacht. † b.

Ankteriasmos ist der griechische Name für **Infibulation** (s. dies.) oder den unnatürlichen Verband, wodurch bei Jünglingen und Knaben die sogenannte Mutation der Stimme verhütet wird. S. auch den Art. **Castrat**.

Anlage — bedeutet 1) das bloße Vermögen zu einer gewissen Art von Wirksamkeit, eine noch nicht entwickelte und ausgebildete Fähigkeit oder Kraft, und steht in diesem Sinne, in welchem es noch keineswegs als gleichbedeutend mit Talent verstanden werden darf, der Fertigkeit entgegen; und 2) den ersten Entwurf zu einer Sache, welche nun entweder ein wissenschaftliches oder Kunstwerk seyn kann, und hat in sofern die Ausführung zum Gegensatze. In beiden Bedeutungen wird dies Wort auch in der Musik gebraucht. Man sagt: ein Mensch hat viele oder große Anlage zur Tonkunst, d. h. er besitzt diejenigen Eigenschaften, vermöge welcher er sich außerordentliche Geschicklichkeit in dieser Kunst erwerben kann, oder die Natur hat ihn fähig gemacht, diese Kunst zu erlernen und darin große Fortschritte zu machen. Wie in allen Dingen so giebt sich auch in der Musik diese Anlage dadurch zu erkennen, daß der Mensch eine besondere Neigung zu derselben an den Tag legt, und das, was er in Bezug darauf vornimmt, mit einer gewissen natürlichen Leichtigkeit und hellen Auffassungsgabe vollbringt. Die Ursache und der Grund, wie es zugeht, daß der eine Mensch mehr Anlage zu der Musik hat als der andere, und warum dies so ist, läßt sich nicht wohl erklären, und alle Versuche dieser Art aus dem innern und äußern Organismus müssen unbefriedigend ausfallen. Wahr ist, daß diese Anlage durch eine frühzeitige Bekanntschaft mit der Musik, indem man vielleicht als kleines Kind viel Musik hört 2c., geweckt und genährt werden, und daß ohne eine solche äußere Anregung der in dem Menschen schlummernde und verborgen liegende Keim verloren gehen oder gleichsam absterben kann, allein zuvor vorhanden muß dieser jedenfalls seyn. Die Meinung, daß kein Mensch ohne alle Anlage zur Musik sey, ist nicht eine solche Hypothese, für welche Einige sie auszugeben versuchen, denn in sofern in jedem Menschen die natürliche Anlage zur Sprache, die doch nothwendig bei ihrer genauen Artikulation der Töne als eine Art Musik angesehen werden muß, vorhanden ist, läßt sich auch wohl annehmen, daß er damit zugleich auch eine gewisse Anlage zur eigentlichen Musik in sich birgt. Natürlich ist diese, so wie auch die zur Sprache, von verschiedener Art und Kraft. Doch die weitere Untersuchung darüber gehört nicht hieher. — In der zweiten Bedeutung des Worts, in welcher dasselbe als wirklicher Kunstausdruck er-

scheint und einen Theil des äußeren Verfahrens bei der Composition bezeichnet, zerfällt die Anlage des Tonkünstlers, oder der erste Entwurf zu seinem Kunstwerke, in eine theoretische und eine praktische. Die theoretische Anlage beschäftigt sich insonderheit mit dem Zwecke der Tondichtung, d. h. es wird in ihr der Inhalt derselben festgesetzt und was durch sie ausgedrückt werden soll, oder, da die Musik zunächst nur Regungen der Seele zum Gegenstande ihrer Darstellung hat, die Empfindung bestimmt, welche in dem zu bearbeitenden Tonstücke zur sinnlichen Anschauung gebracht und dadurch wieder in dem Hörer erregt werden soll. Damit ist nun aber noch nicht Alles gethan. Keine Empfindung wird so plötzlich in dem Innern rege, oder steht hier so allein da, daß ihr nicht ein Verwandtes, Aehnliches oder auch wohl Entgegengesetztes als erste Ursache und Quelle vorausginge, und hört auch nicht so plötzlich auf, daß ihr nicht ein Gleiches, Aehnliches, Verwandtes oder Entgegengesetztes nachfolgte. Und diesen ganzen Kreis der Gefühls-Association muß der Tonkünstler in seine Darstellung aufnehmen, wenn dieselbe als ein vollkommenes, für sich bestehendes Ganze angesehen werden soll; daher muß er denn auch in der ersten Anlage schon nicht blos die Hauptempfindung für sich, die er zum besonderen Gegenstande seiner Dichtung machen will, sondern deren ganze Natur, ihren rhythmischen Gang, die drei Momente des Werdens, Seyns und Vergehens derselben genau erkannt, bedacht und in sich aufgenommen haben, mit andern Worten: er muß die Theorie der darzustellenden Empfindung oder Idee in der genauesten, wahrhaft anatomischen Zergliederung derselben ordentlich studiren. Darauf gründet sich der eigenthümliche Charakter des Tonstücks. Daß diese sogenannte theoretische Anlage der mehr praktischen vorausgehen muß, leuchtet deutlich ein: auch im gewöhnlichen Leben wird kein vernünftiger Mensch an die Mittel zu der Erreichung eines Zweckes denken, zuvor er nicht diesen selbst erst genau erkannt und bedacht hat. Und mit den Mitteln zu der Darstellung eines bestimmten Gegenstandes hat es die praktische Anlage in der Tonkunst zu thun. Ist der Tonkünstler bei der Anlage seines Werks mit jener ersten, dem Zwecke, den er dadurch erreichen will, im Klaren, weiß und kennt er genau, was er darstellen will, so denkt er nun auch an die Mittel, durch welche, und die Art und Weise, wie dies geschehen kann. Das einzigste, hauptsächlichste und natürlichste Mittel, welches die Musik zu der Darstellung ihrer Kunstobjecte enthält, ist der Ton; daher ist denn auch in der praktischen Anlage auf diesen zunächst die Aufmerksamkeit zu richten, es sind zuvörderst diejenigen Töne, sowohl einzeln als in ihrer Verbindung, also auch die Harmonien zu wählen, durch welche der beabsichtigte Ausdruck wirklich erreicht werden kann. Dabei kommt es nun aber auch sehr darauf an, in welcher Art und Weise und in welchem rhythmischen Verhältnisse diese Töne erklingen, und es ist daher in der Anlage zweitens zu bedenken: Tonart und Taktart; einen fernern wesentlichen Einfluß hat endlich die Zeit, in welcher die Töne auf einander folgen, und somit muß auch schon in der Anlage zuletzt noch das Tempo gehörig bestimmt werden. Alles dies zusammen nennt man auch die Erfindung der wesentlichen Theile, durch welche die dem Tonstücke vorgesetzte Empfindung oder Idee in Wirklichkeit dargestellt werden kann. Demnach enthält denn die Anlage nur die wesentlichen Theile des Ganzen. Diese sind die Grundaccorde mit ihren Grundbässen oder die Harmonien, wie sie auf einander folgen sollen, und daneben die Hauptverbindungen der einzelnen Tonfolgen, oder die vornehmsten Sätze und Gänge der Melodie, nach Takt- und Tonart, welche dann, und dies nicht blos im Kopfe oder der

Idee, sondern auch auf dem Papiere in der praktischen Ausübung, unter die verschiedenen Stimmen als gewissermaßen die Subjecte (s. dies.) vertheilt werden, und auf welche jedes, auch das schmuckvollste und verzierteste Tonstück, durch ein Absondern dessen, was die Ausführung und Ausarbeitung darin that', muß wieder zurückgeführt werden können, ohne daß der eigentliche psychische Ausdruck darunter leidet. Die bloße Zusammensetzung dieser einzelnen Theile nämlich, die Zergliederungen und mannigfach verschiedenen Wendungen derselben, kurz was nicht zur Darstellung der Hauptmomente der auszudrückenden Empfindung oder Idee gehört, sondern auf deren verschiedene Modifikationen und auf den Stoff zur Fortdauer des beabsichtigten Ausdrucks sich bezieht, das ist Sache der Ausführung (s. dies.). Und eben so gehören auch die mancherlei zufälligen Schönheiten des Kunstwerks, die Zufügung der Neben- und Füllstimmen, und desjenigen, wodurch das Ganze, das schöne Kunstwerk, zugleich auch angenehm wird, nicht der Anlage, sondern der Ausarbeitung (s. dies.) an. — Die Wichtigkeit der Anlage geht daraus schon von selbst hervor. Alle Vollkommenheiten eines Tonstücks, die nicht schon in ihr enthalten sind, können nur als zufällige Schönheiten betrachtet werden, deren Mangel dem eigentlichen psychischen Ausdrucke an sich durchaus keinen Nachtheil bringen und auch durch Schönheiten irgend einer anderen Art ersetzt werden könnte. Die Hauptdarstellungsmittel müssen schon in ihr enthalten seyn, und ohne solche kann niemals ein ächtes Kunstwerk entstehen; alle Ausschmückungen und alle Verzierungen, zu welchen man in der Ausführung und Ausarbeitung seine Zuflucht zu nehmen die Gewandtheit haben mag, helfen nichts, wenn in der Anlage schon Fehler gegen die Gesetze der Kunst begangen wurden. Sie ist es daher, welche das meiste Genie verlangt und die gründlichste Bildung des Geistes voraussetzt, den Meister beurkundet. Die Ausarbeitung und Ausführung eines Kunstwerks kann dem Geschmacke der Zeiten und Völker unterworfen seyn, nicht aber die Anlage, weil diese die eigentliche Seele des Werks enthält. Eine Wahrheit bleibt Wahrheit bis in Ewigkeit, wie aber, in welcher Wortstellung dieselbe gesagt ist oder gesagt wird, das ist sehr verschieden und Sache des jeweiligen Geschmacks. Daher kommt es denn, daß die ächten Kunstwerke alter Meister niemals ihren Werth verlieren und von dem wahren Kunstfreunde und Kenner stets gern gehört werden; und daß in der Anlage auch auf den Styl keine Rücksicht zu nehmen ist; dieser macht nur in der Ausarbeitung sich geltend. Eben so liegt auch darin allein nur der Grund, wie und warum es möglich ist, daß ein von einem andern Meister entworfenes Kunstwerk von einem weniger genievollen Künstler ausarbeitet werden kann, und dieser dennoch eben so wenig für den Eigenthümer als den wirklichen Schöpfer des eigentlichen Kunstwerks sich halten darf. Daher ist denn auch jedes Künstlers höchste und heiligste Pflicht, auf die erste Anlage seines Werks die größte Anstrengung zu verwenden und hier alle seine Kräfte aufzubieten; das Object der Darstellung sowohl als die Mittel derselben reiflich zu prüfen, zu erwägen und sich ganz zu eigen zu machen, denn nach derselben, nach der Anlage, ohne welche niemals etwas Gutes und kaum etwas Mittelmäßiges geschaffen werden kann, hat er mit nichts Wesentlichem mehr zu thun; der Geist ist da, nur die Form fehlt noch, und diese zu gestalten ist für den, der jenen in Wahrheit zu schaffen wußte, ein leichtes Spielwerk. Vergl. den Art. Componist. — Die Anlage zu einem Tonstücke machen oder ein solches anlegen heißt also: den Entwurf dazu machen. Einige sagen dafür auch, aber wohl nicht ganz richtig, anord-

nen ein Tonstück, und tragen diesen Ausdruck aus der eigentlichen Poesie und den redenden Künsten über in die Tonkunst. R.

Anmuth ist eine ästhetische Eigenschaft, die weniger die eigentliche Schönheit im engeren Sinne des Wortes oder den charakteristischen Ausdruck, als nur das allgemein Zarte, Feine und Sanfte in sich verbindet, daher auch irrig oft identisch mit Grazie (s. dies.) gebraucht wird. Sie gehört stets nur der Form eines Kunstwerks an, und ihr Gegensatz ist hier das schön Erhabene, Prächtige und Feurige, im Allgemeinen aber der Ausdruck selbst. Zunächst sagt man besonders nur von Menschen und höheren Wesen, daß sie Anmuth besitzen, und dann ist sie so viel als Liebreiz und Holdseligkeit, und drückt wie diese ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl aus; doch sagt man dasselbe auch von Sachen und leblosen Dingen, wenn diese durch die Anschauung oder Auffassung ihrer äußeren Form ein angenehmes, still-sanftes Lebensgefühl erregen, und namentlich den Werken der Kunst angehören. Die Form nun, welche anmuthig genannt werden soll, darf niemals eine Schönheit besitzen, welche sich von allen den übrigen besonders unterscheidet und vor denselben vorzugsweise sich ausnimmt, weil sie sonst wirklich charakteristisch wird und einen wahrhaft psychischen Ausdruck an sich trägt; vielmehr müssen dieselben alle in ein harmonisches Ganze ohne namhafte Abstufung zusammenfließen. So ist eine Gegend nur anmuthig, wenn in ihr Hügel, die sich sanft erheben, und Wiesen, die mit einem zarten Grün bekleidet sind, mit einander abwechseln, und wenn eine feine, sanft verschmelzende Schattirung in der Beleuchtung der, wie auf einer leichten Welle gleichsam getragenen, Gegenstände wahrzunehmen ist. Dieser allgemeine Grundsatz gilt natürlich auch in der Musik, in welcher jenes Wort vielleicht häufiger als in allen übrigen Künsten gebraucht wird, und gewissermaßen auch eine besondere Art von Tondichtung oder wenigstens doch eine eigenthümliche Manier in der formellen Ausarbeitung derselben bezeichnet. Es ist eine Musik anmuthig, wenn in ihr ein feiner und zarter Ausdruck der Empfindungen zugleich mit einer sanften Verschmelzung der Töne verknüpft ist; Sprünge und merkliche Absätze in dem melodischen Gange sind dabei durchaus nicht zulässig, es muß dieser eine solche natürliche und stufenweis sich fortbewegende Gestalt haben, daß es scheint, als entsprängen die Töne immer nur der eine aus dem andern, reiheten dieselben sich wie eine unzertrennliche Kette an einander; und eben so darf auch die Harmonie durchaus nichts Gekünsteltes oder Gesuchtes, auch nichts schwer zu Fassendes und Fremdartiges enthalten, im Gegentheil müssen nur die verwandten und in den natürlichsten Verhältnissen zu einander stehenden Töne hier zusammengefügt und zu einem eigentlichen Gewebe verbunden werden; kurz in Allem muß eine solche natürliche und wohlgefällige Leichtigkeit herrschen, daß man mit Vergnügen und dem aufrichtigsten Wohlgefallen der Musik zuhört, niemals aber zur Bewunderung oder Begierde dadurch hingerissen wird. Im Takte, Tempo, in den Accenten, überall muß die Welle oder Wellenlinie als Grundform zur Erscheinung kommen; Licht und Schatten, die schweren und leichten Taktzeiten und die harmonische Leere und Fülle, müssen stets in dem eigentlichsten rhythmischen Verhältnisse einander gegenüber stehen, d. h. ihre äußersten Punkte dürfen sich nur in dem Momente des Uebergangs berühren, außer wenn der Ausdruck selbst oder die schöne Mannigfaltigkeit, dieses Hauptmittel zugleich, dem ganzen Werke ein anmuthiges Aeußere zu verleihen, eine Abweichung von der Regel gebieten. Neben dem charakteristischen Ausdrucke einem Tonstücke zugleich Anmuth zu verleihen, ist eine

schwerer zu lösende Aufgabe, als viele Componisten vielleicht glauben. Der, welcher nicht von Natur aus mit einem sanften Gemüthe, einem leichten Sinne und einer gefälligen Seele begabt ist, wird nie etwas Vorzügliches darin leisten können. Daher kann auch Jemand ein wahrhaft großer Componist und Künstler seyn, ohne anmuthige Werke geliefert zu haben, und der Meister im anmuthigen Style ist nicht immer der größte, wohl aber der liebenswürdigste Componist. Mozart und Beethoven verzichteten bei ihren Schöpfungen meistens auf diese Eigenschaft, machten sie wenigstens nicht zum Zwecke; bei ihnen war Alles Kunst; die Seele, wie sie war, schön oder häßlich, niedrig oder erhaben, der Geist, wie er die Kraft in sich trug, wollten sie zur sinnlichen Anschauung hinstellen ohne Gewand und so wieder hinwirken lassen auf Geist und Seele; Graun aber, dessen liebenswürdige Seele sich selbst auch noch da zeigt, wo er zürnen und grausam seyn will, und bei mehreren Gelegenheiten auch Auber und jetzt noch Rossini, — diese Männer scheinen selbst erst Wohlgefallen an ihren Dichtungen gefunden zu haben, wenn sie, gleich wie Coreggio seinen Gemälden, ihnen das anmuthige Gewand umgehangen hatten und das Einzige, was die meisten ihrer Werke in dem Hörer erregen können, ist ein Wohlbehagen in der Gemüthsstimmung, eine (besonders bei weniger Kunstgebildeten) wohlgefällige Zuneigung gegen sie selbst, ein angenehmes Gefühl, wobei der Geist aber gewöhnlich leer ausgeht (s. d. Art. angenehm). — Noch ist zu bemerken, daß, vielleicht weil vorzugsweise den Menschen Anmuth zugestanden wird, daß man dem analog besonders auch von der Vocalmusik den Ausdruck „anmuthig" gebraucht, in sofern dieselbe die vorhin angegebenen Eigenschaften besitzt; dieses aber kann sie um so eher, da gerade durch die in ihr stattfindende Vereinigung des Redewortes mit dem rein musikalischen Klange jene der Anmuth nothwendige Verschmelzung der Töne mit dem zarten Seelenausdrucke am natürlichsten und zweckmäßigsten bewerkstelligt wird. Dr. Sch.

Anna Amalia, Prinzessin von Preußen, Schwester des Königs Friedrich II., wurde geb. am 9. Novbr. 1723 und starb zu Berlin am 30. März 1787. — Es erregt ein erhebendes Gefühl in dem Künstler, namentlich in unseren Tagen, wo er sich durch den großen Haufen und die Unzahl roher Handwerker und Kunstpfuscher nicht selten in der allgemeinen Meinung herabgezogen sieht zu einer plebegischen Zunft von Musikanten, die alle kaum eine Ahndung haben von ihrem eigenen niedrigen Treiben, und doch es wagen, das schöne Schild des Künstlers unter allerhand oft sonderbar genug klingenden Zusätzen sich vor die Brust zu hängen, wenn er, der wirkliche Tonkünstler, da noch sieht, wie selbst Personen, erhaben an Geist und Herz und hoch von Geburt, die innigste Verehrung und Liebe für seine Muse hegen und sie einen wesentlichen Theil ihrer Beschäftigung und ihres Studiums ausmachen lassen. Es ist dies einmal so beim Menschen; der wahre Künstler empfindet zwar in sich selbst schon einen Drang, über alles Niedrige, alles Gemeine sich weit hinweg zu erheben, und das eigentliche Wesen seiner Darstellungen, sein ganzes Thun und Treiben ist schon dazu geeignet, ihn, im Gefühle des Bessern, zu dem höchsten Ziele seines Strebens gelangen zu lassen, — er spricht die bezaubernde Sprache der Seele, darum ist er ganz Seele, und diese gehört den höheren Geistern an; — allein es thut ihm auf der andern Seite doch auch wieder weh, sich und seine Kunst verkannt und diese durch den gewaltsamen und anmaßenden Eindrang Unwürdiger nicht selten hintenangestellt zu sehen, und nichts kann alsdann ihn mehr trösten, vermag seinen Schmerz in eine leere Einbildung umzuschaffen, als die Theilnahme, die Stütze, welche jene, seine Kunst, bei in

jeder andern Hinsicht schon achtungswürdigen und zumal bei auch äußerlich hoch stehenden Personen findet. Wie Preußens hohe Fürstenfamilien überhaupt sich hierin auszeichnen, in dem Schutze und der Verehrung der Künste und Wissenschaften ihren schönsten Ruhm suchen, und wahrlich auch belohnend finden, so darf die Musik doch vor allen die Prinzessin A. A. ihre hohe Gönnerin, die erhabene Muse sie ihre Schwester nennen; nicht mit Ehrfurcht allein, mit wahrem Stolze spricht der Musiker ihren Namen aus. Sie war nicht blos Dilettantin, sondern Tonkünstlerin im wahren Sinne des Worts, im Besitze einer vielseitigen Bildung verbunden mit einer Geistesgröße, wie sie vielleicht nur höchst selten bei ihrem Geschlechte getroffen werden dürfte. Unter der vortrefflichen Leitung ihres Hofcomponisten, des berühmten Kirnberger, studirte sie förmlich den Contrapunkt, die Setz= und Compositionskunst, und wenn wir sie unter die Meister darin zählen, so brauchen wir zum Beweise unsers Urtheils nur die beiden Compositionen anzuführen, welche Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes als Beispiele mittheilt: ein Chor und ein Satz aus einem Violintrio, aus ihrer größeren Composition nämlich des Ramlerschen „Tod Jesu", in welcher sie mit dem unsterblichen Graun um den Lorbeer ringen durfte. Selbst ihr Gegner kann den wahrhaft männlichen Geist nicht verkennen, der aus dieser ihrer Arbeit spricht, und muß ihr noch zugestehen, daß ihr jedes Geheimniß des doppelten Contrapunkts und der Fuge und jedes Hülfsmittel musikalischer Poesie aufs offenkundigste bekannt war, daß sie einen tiefen Blick in das ganze Wesen derselben gethan hatte und ihr eine Fertigkeit in der Instrumentirkunst zu Gebote stand, wie wohl nicht viele sich dessen rühmen konnten. Daneben war sie auch eine der ausgezeichnetsten Clavierspielerinnen jener Zeit, die mit der glänzendsten praktischen Fertigkeit zugleich eine bewunderungswürdige Zartheit und einen solchen überaus feinen Geschmack im Vortrage verband, daß selbst Künstler vom Fach mit der innigsten Freude ihr zuhörten und stets von ihrem Lobe erfüllt waren. — Was endlich noch unsere ganze Aufmerksamkeit verdient, das ist ihr, namentlich für die Tongelehrten und musikalischen Literatoren sehr interessantes, mit den von Lisiewski gemalten Bildnissen Kirnbergers und Joh. Seb. Bachs geziertes Musikzimmer. Es war eine musikalische Bibliothek in demselben aufgestellt, deren Werth von Kennern auf mehr denn 40,000 Thlr. geschätzt wurde, und die die auserlesensten und seltensten Werke enthielt, sämmtlich eingebunden und in zierlichen Glasschränken aufbewahrt. Dieselbe bestand aus 6 Ordnungen: 1) Werke deutscher Meister, als J. S. Bachs, Händels, Hasse's, Grauns, Ph. E. Bachs, Kirnbergers, des Concertmeisters Graun, Zelenkas, Fux's, Schmidts, Kaisers, Stölzels, And. Hammerschmidts, Schütz, Thieles, Crügers, Zeuners, Freylinghausens, Joh. Kuhnaus, J. H. Scheins, Zollikofers, D. Vetters, Homilius, Agricolas, Buxtehudens, Bruhns, Fischers, W. F. Bachs und Haßlers (zwar nicht alle ganz complet, doch die meisten, und bei den unvollständigen immer die größeren und wichtigsten); 2) Werke italienischer Meister, als Palestrinas, Lotti's, Berti's, Marcello's, Pergolesi's, Leonardo Leo's, Leonardo da Vinci's, Cirna's, Gasparini's, Mogoldi's, Caldara's und Martini's (ebenso wie oben); 3) aus der niederländischen und französischen Schule: Orlando di Lasso's, Phil. de Monte's, Moria's, Galuppi's, Pipo's, Lulli's, Mens's, Monsigny's, Couperin's und Batiferri's (ebenso wie oben); 4) theoretisch=musikalische Werke, (deutsche) die sämmtlichen Schriften von Prätorius, Heinichen, Kellner, Fux, Thiele, Spieß, Buttstedt, Murschhäuser, van Til, Adelung, Mattheson, Sulzer, Marpurg, Riedt,

Kirnberger, (italienische) Martini, Bononcini, Geminiani, Berardi, und Gasparini; 5) für Geschichte der Musik, die Werke Gerberts, Scheibe's, Prinz's, Walthers, Mitzlers, Matthesons, Martini's und Broßard's; und endlich 6) für die Kritik, die Werke von Prinz, Mitzler, Mattheson, Scheibe und die Briefe von Kirnberger und E. Bach. Nach dem Tode der Prinzessin wurde diese kostbare Bibliothek nebst ihrer andern nicht unbedeutenden Büchersammlung, in Gemäßheit ihres Testaments, unveräußerliches Eigenthum des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin. Dort steht sie nun in einem besondern Saale aufgestellt, und wiewohl mit unendlich vieler Mühe und großem Kostenaufwande zusammengebracht, doch mit allen ihren Schätzen und Alterthümern für den wißbegierigen Künstler so gut als verloren. In dem Testamente nämlich, worin die Hohe Erblasserin sie dem genannten Gymnasium als Eigenthum zuschreibt, hat sie jedoch auch jede Art von Veräußerung unter einer solchen Ausdehnung des Wortbegriffs zugleich verboten, daß nicht einmal Abschriften von irgend Etwas genommen oder Doubletten u. dgl. vertauscht werden dürfen. Zu Haßlers höchst schätzbarem Psalm- und Choralwerke, das die Prinzessin durch Kirnberger aus dem in der alten Tabulaturschrift geschriebenen Manuscripte in unsere jetzige Notenschrift übertragen und in den Druck geben ließ, um durch die möglichste Verbreitung dieses Werks der Kunst zu nützen, und von welchem noch einige hundert Exemplare in der Bibliothek vorräthig liegen, hat sich schon mancher Liebhaber gezeigt, allein vergebens um ein Exemplar angehalten; die Hohe Prinzessin wollte zwar das Werk möglichst verbreiten, denn deshalb ließ sie es umarbeiten und drucken, hat in ihrem Testamente aber verboten, etwas von diesem großen Vorrathe herzugeben. Wir wissen nicht, was diese im Leben huldreiche, den heranstrebenden würdigen Künstler in Allem gnädigst und freigebig unterstützende edle Fürstin dazu veranlaßt hat; vielleicht werden auch nur ihre Worte zu streng gedeutet. Sogar nur das Sehen der Bibliothek ist uns, als wir vor einigen Jahren in Berlin waren, sehr schwer geworden und nach langem Warten und Bekämpfung mancher Hindernisse erst wurde uns der Zutritt erlaubt; doch wurden wir für alle diese Beschwerlichkeiten durch den Genuß der eigenen Ansicht mancher Seltenheit auch wieder reichlich belohnt; schon das Andenken an deren ehemalige hohe Besitzerin, das dadurch um desto lebendiger in uns aufgeregt wurde, und die mancherlei Empfindungen und Ideen, die sich unwillkührlich daran knüpften, waren genügende Vergeltung. Wir schieden von den vielen Folianten in den weiten Räumen mit dem herzlichsten Wunsche: möchte sie, A. A. v. Pr., noch leben, in Anderen wenigstens fortleben! — Wie viel, welch Großes würde sie bis jetzt für unsere Kunst gethan haben!? —

Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar. Wir lassen die ganze Geschichte der Musik mit allen ihren Heroen vor unserm Gedächtnisse vorübereilen, wissen aber keinen Namen anzuführen, der, gleich diesen, als zwei fürstlichen Personen zugleich angehörend, der Tonkunst zu einer solchen Zierde gereichte; als erhabenstes Vorbild durften wir so eben eine Prinzessin aus Preußens Königshause mit diesem Namen nennen; als nicht minder in die Reihe der würdigsten Künstler gehörend, tritt uns hier sogar ein regierendes hohes Haupt unter demselben entgegen. Sie war Tochter des Herzogs Carl von Braunschweig, daselbst geb. am 24. Octbr. 1739, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von dem dortigen sehr geschickten Kammermusikus und Organisten Fleischer, unter dessen Leitung sie sich zu einer sehr fertigen und geschmackvollen Clavierspielerin ausbildete,

ohne jedoch in der Kunst der Composition, ungeachtet ihrer nicht zu verkennenden Anlage und Neigung, sich weiter auszubilden. Erst nach ihrer Verheirathung mit dem nachherigen Herzoge von Weimar wandte sie sich von der praktischen Ausübung der Kunst ab und ihrem mehr theoretischen Theile vorzugsweise zu; der dasige würdige Capellmeister Wolf wurde ihr Lehrer in der Composition, und, unterstützt durch ihr ausgezeichnetes natürliches Talent, brachte sie es gar bald so weit, daß sie es versuchen durfte, ein größeres Oratorium in Musik zu setzen. Im J. 1768 wurde dasselbe, neben des unsterblichen Grauns „Tod Jesu", von der Herzoglichen Capelle zum erstenmale aufgeführt, und so trat an diesem Tage in Weimar der höchst seltene Fall ein, daß der Große durch eigene Kunst, eigenes Talent und eigenen Fleiß die Freuden und die Glückseligkeit seiner Unterthanen, namentlich aber seiner ihm dienenden Künstler und Kunstverehrer, zu befördern und dieselbe durch ein inneres wohlthuendes Gefühl von geistiger Verwandtschaft zu erheben sich bemühet. Es wäre ein Leichtes, nachzuweisen, wie dies überhaupt das Prinzip war, welches sie bei ihrer ganzen segensreichen Regierungsweise leitete; doch gehört das nicht hieher. Musik, und besonders Composition, blieb von da an ihre Lieblingsunterhaltung, und nicht selten überraschte sie auf die erfreulichste Weise ihr vortreffliches Orchester durch Vorlegung neuer geschmackvoller Compositionen sowohl für die Kammer als für das Theater, und das dasige sogenannte Bellomoschee, eine an Singspielen sehr reiche und geübte Bühne, besaß an ihr die gnädigste Beschützerin, zugleich aber auch strengste Richterin, die, nicht klebend an alten herkömmlichen Weisen und weit entfernt von aller Pedanterie, doch auch alle Modesucht verabscheuete, sobald es eine Sache der Kunst betraf, und stets nur der Kritik ihres feinen Geschmacks und überhaupt den Regeln des einzig wahren Schönen folgte. So darf man überhaupt diese hohe Fürstin als die einsichtsvolle erste Gründerin derjenigen Vollkommenheit des deutschen Theaters ansehen, zu welcher es nachher unter der sorgsamen Pflege eines Eckhof u. A. wirklich gelangte. Eine Reise, welche sie in das eigentliche Land der Kunst, nach Italien, machte, und auf der sie unablässig nur nach Bereicherung ihrer musikalischen Kenntnisse und Berichtigung mancher ihrer besonderen Kunstansichten trachtete, konnte nicht anders als vortheilhaft auf sie wirken. Die erste Composition, mit welcher sie darauf ihre Bühne beschenkte, war die Operette „Erwin und Elmire", und gleich nach der ersten Aufführung wurde dieselbe für die gelungenste Arbeit, für die schönste Gabe ihrer Muse erklärt, in Liedern besungen und, zum Liebling des Publikums geworden, auch später sehr oft gegeben. Leider starb die Erhabene schon am 12. April 1807, Nachmittags 3 Uhr; vielleicht mochten Schrecken und Kummer über das so plötzlich über ihr Stammhaus und ihr Land hereinbrechende Unglück ihr schönes, wohlthätiges Leben, dessen schönste Freuden sie nur in der Beglückung Anderer, im Wohlthun und bei der schuldlosen Kunst gesucht und gefunden hatte, verkürzt haben; doch war ihr Scheiden sanft, wie sie selbst. Ein Augenzeuge sagte einmal von ihr: „wer sie tanzen sieht, der sieht eine Grazie tanzen, und wer ihre Rede hört, der hört einen Engel reden; ihre Bewegungen gleichen den anmuthigen Wendungen und Haltungen eines unschuldigen Kindes, und ihre Töne der beseligenden, sanfttröstenden Stimme einer Gottheit." Sind sie nur halb wahr diese Worte, was wir gerne glauben, so war der Stern nicht ihr, nein, sie war des Sternes Schmuck, und Weimars Trauer um sie mehr als gerecht, mehr als Form.

X. Y. Z.

Annibal, Patavinus, wurde geb. zu Padua, woher er auch den letzten Beinamen erhielt, und war einer der gebildetsten und fertigsten Orgelspieler des 16ten Jahrhunderts. Vielleicht die wichtigste Organistenstelle in ganz Italien ist die an der St. Marcuskirche zu Venedig, und diese wurde ihm schon in seinem 25sten Jahre übertragen, was als ein untrügliches Zeugniß von seiner ausgezeichneten Kunstgeschicklichkeit, wie auch der hohen Achtung, in welcher er bei seinen Zeitgenossen stand, angesehen werden darf. Die jetzt noch in dieser Kirche übliche Sitte, daß an hohen Festen auf zwei Orgeln zugleich gespielt wird, rührt nur allein von ihm her, und wurde von ihm eingeführt, um den Gesang der in dieser großen Kirche sich so sehr zahlreich versammelnden Gemeinde alsdann noch kräftiger leiten und überhaupt die ganze Feierlichkeit noch mehr erhöhen zu können, und ist seit seiner Zeit auch stets beobachtet worden. Er starb gegen das Jahr 1565. m.

Anoner (franz. von anon — der junge Esel) heißt stammeln, nicht fort kommen, stecken bleiben; daher wird es auch in der Musik in dem Sinne des Stotterns im Vortrage gebraucht. Zuweilen kann ein solcher Vortrag charakteristisch seyn, so namentlich in komischer Musik; alsdann aber wird er vom Componisten durch jenen oder einen anderen passenden Ausdruck angedeutet, und der Spieler damit angehalten, in unregelmäßig gebrochenen und kurz abgestoßenen Tonfolgen das Stammeln eines Menschen im Sprechen gleichsam nachzuahmen.

Ansa (lat.) hieß bei den älteren Römern derjenige Theil der Saiten- oder Streichinstrumente, den wir das Griffbrett nennen. Eigentlich bezeichnet es jede Art von Henkel, Handhabe, Griff; doch gebrauchen es fast alle älteren lateinischen Schriftsteller nur in jener specielleren Bedeutung, zumal wenn bei ihnen von Musik und hieher gehörigen Gegenständen die Rede ist.

Ansani oder Anzani, Giovanni, einer der besten Tenoristen, welchen Italien je gehabt hat, der aber nicht hier, in seinem Vaterlande, sondern in Copenhagen seine erste Ausbildung erhielt, woselbst er auch zuerst (1770) seine bekannte theatralische Laufbahn betrat, auf der er nachher so viel Ehre, Geld und Ruhm sich erwarb. Im J. 1774 ging er von Copenhagen nach Holland, sang hier und auch in England auf mehreren Bühnen mit dem größten Beifalle und außerordentlich honorirt, ohne jedoch irgendwo ein festes Engagement zu finden, was wohl einzig und allein nur seine zu großen Ansprüche verhindern mochten; 1782 endlich wurde er bei der Oper zu London angestellt, doch auch nur auf zwei Jahre; 1784 ging er wieder nach Florenz, sang, vom Publicum fast vergöttert, bewundert, auf dem Theater della Palla a corda, konnte sich aber ebenfalls erst später mit der Direction desselben über eine feste Anstellung vereinigen. Die Stimme dieses Mannes, sein Gesang und Vortrag sollen so mit einander harmonirt haben, daß alle seine Vorstellungen wahrhaft schön genannt werden konnten; einen ordentlichen Zauber soll er durch den Ausdruck, welchen er jedem Tone zu geben wußte, und die Seele, welche mit demselben wahrhaft aus ihm athmete, um sich verbreitet haben. Die Ursache davon war vielleicht, daß er kein gewöhnlicher einseitig gebildeter und mechanischer Sänger war, vielmehr durch ächte musikalische Bildung sich über viele Andere erhob; er war Componist zugleich, nicht blos von Liedern, Tänzen oder sonstigen Kleinigkeiten, sondern von größeren Vocal- und Instrumentalsachen; 1791 brachte er sogar eine große Oper: „die Rache des Minus" auf das Florentinische Theater, wo sie das seltenste Glück machte;

eben so existiren auch noch jetzt von ihm: IV Duette für zwei Sopr. und Baß, auch ein Recitativ mit Begleitung, welche alle sehr wohl gehalten und nicht arm sind an Spuren von tiefer Einsicht in das Innerste des großen Musikgebäudes. Wodurch A. sich außerdem noch auszeichnete, das war sein angemessenes Accompagnement auf dem Claviere. Wir dürfen es eine Seltenheit nennen, wenn ein italienischer Sänger seinen Gesang auch auf dem Claviere zu begleiten vermag, zumal in angemessener und guter Haltung; A. konnte es, hatte es aber wahrscheinlich wohl nicht in Italien, sondern in Copenhagen oder London gelernt. Er starb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Florenz, nachdem er längst schon das Theater verlassen und sich ganz aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen hatte. 41.

Ansatz. Hierunter versteht man die Art und Weise, wie die Blasinstrumente an den Mund gehalten oder gesetzt, und in welche Lage die Lippen dabei gebracht werden müssen, um den erforderlichen Ton hervorbringen zu können. Das ist nun sehr verschieden, nicht blos nach Art und Gattung der Instrumente, sondern sogar nach deren Einzelnheit: jedes Blasinstrument erfordert seinen eigenthümlichen Ansatz; anders ist dieser bei der Flöte, anders bei der Hoboe, anders beim Fagott, anders beim Horn, anders wieder bei der Trompete rc. Mit Worten denselben zu beschreiben ist nicht gut möglich, besonders auch, weil der Ansatz bei ein und demselben Instrumente selbst in subjectiver Hinsicht wieder sehr verschieden seyn kann, d. h. es können z. B. zwei Flötenbläser bei der Behandlung ihres Instruments die Lippen in eine ganz verschiedene Lage bringen, der eine so, der andere wieder anders, wie es die natürliche Form des Mundes eben zuläßt, und dennoch beide einen guten und richtigen Ansatz haben, in sofern der hervorgebrachte Ton gleich gut und richtig ist. So viel übrigens der Ansatz nach seiner gewöhnlichsten Form mit Worten bestimmt werden kann, wird dies unter den einzelnen Artikeln der betreffenden Instrumente selbst geschehen, und sind diese daher auch hierüber ins Besondere nachzulesen. — Daß der A. eins der wichtigsten Stücke in der praktischen Behandlung eines Blasinstruments ausmacht, leuchtet aufs deutlichste ein; nicht nur die Intonation oder reine Ansprache des Tones, sondern auch dessen ganzer Charakter, seine eigentlichste innere und äußere Natur, seine Güte hängen ins Besondere davon ab. Daher ist es denn auch schon um seinetwillen höchst nothwendig und angehenden Künstlern wohl anzurathen, was die Erlernung dieser Art von Instrumenten betrifft, nur der Leitung wirklich praktischer Meister sich anzuvertrauen. — Die Redensart: keinen Ansatz haben, ist falsch; denn ohne allen Ansatz ist wohl kein natürlich gebildeter Mensch, und es soll damit auch nicht der gänzliche Mangel des Vortheils oder der körperlichen Geschicklichkeit, die zu der Ansprache eines jeden Tones nothwendige Bildung und Haltung der Lippen hervorzubringen, angezeigt, als vielmehr nur so viel gesagt werden, daß mancherlei Umstände, als z. B. eine zu starke Wallung des Blutes, ein allzutrockener Mund, auch eine falsche Haltung des Instruments und der Lippen u. dgl., es verhindern, jenen Vortheil, die angeborne Fähigkeit, zweckmäßig und mit Leichtigkeit anzuwenden. Richtiger ist dafür der Ausdruck: keinen guten Ansatz haben. So hat ein schlechter Hornist allerdings einen Ansatz, aber keinen guten oder richtigen; ein Fagottist, dessen Töne zu sehr schnarren, hat wohl einen Ansatz, aber einen schlechten. — Die franz. Benennung dafür ist embouchure (s. dies.). Ueber Ansatz der Stimme ist zu vergleichen Stimme.

Anschauung (von schauen, sehen) ist zunächst jede Gesichts-

vorstellung, das Sehen mit den Augen. Die Gesichtsvorstellungen aber haben die meiste sinnliche Klarheit und Objectivität, nichts erkennt der Mensch deutlicher und bestimmter, als was er mit den Augen sieht, und daher hat man denn jenen Ausdruck überhaupt auf jede klare objective sinnliche Vorstellung übertragen, durch welche Sinneswerkzeuge auch dieselbe wahrgenommen werden mag. In dieser Bedeutung steht der Anschauung die Empfindung als die subjectiv sinnliche Vorstellung entgegen, in sofern nämlich bei jener das Objective oder die Beschaffenheit des vorgestellten Gegenstandes, bei dieser aber das Subjective oder der Zustand des vorstellenden Subjects stärker ins Bewußtseyn tritt. Die Empfindung ist meistens Folge der Anschauung. Endlich versteht man unter A. überhaupt jede Vorstellung oder Erkenntniß, auch ohne Betracht des eigentlich sinnlichen Objects. In der Musik ist die richtige, klare und deutliche Anschauung eben so wohl, wie in allen übrigen Künsten ein Gegenstand, wie er kaum wichtiger noch seyn kann. Der Tondichter, welcher Act er seyn mag, wird niemals ein vollkommenes Kunstwerk gestalten können, wenn er nicht zuvor eine richtige und klare Anschauung von dem hatte, was er schaffen und gestalten wollte. Bei ihm also geht sie den drei Acten: der Anlage, Ausführung und Ausarbeitung (s. diese) eigentlich noch voraus, beschränkt sich aber nicht blos auf das Intensive, sondern zieht auch das Extensive mit in ihren Kreis, und steht somit jenen drei Theilen der musikalischen Setzkunst auch stets zur Seite. Der Componist, wenn er ein Tonstück bilden will, macht sich zuvor mit dem Gegenstande vertraut, den er in demselben darzustellen beabsichtigt (s. Anlage), dies ist die objective Vorstellung von der Sache oder die Anschauung; die Empfindung, die dadurch in ihm rege gemacht wird, die Gemüthsstimmung, in welcher er gleichsam darstellende Töne schafft, ist die subjective Vorstellung. Ohne beide, die objective Vorstellung sowohl als die subjective, kann er nicht seyn, oder er läßt im Voraus schon das ganze Tongebilde auf den Werth eines Kunstwerks verzichten; es kann dasselbe alsdann wohl eine angenehme Musik werden, die das Ohr ergötzt, niemals aber eine ausdrucksvolle und daher auf das Innere einwirkende, weil ihr Schöpfer keine Anschauung, oder klare Vorstellung von dem hatte, was er darstellen wollte. Dann muß er aber auch wieder eine richtige und klare Anschauung von der Art und Weise und der Gestalt haben, in welcher er den vorgestellten Gegenstand durch ausdrückende Töne wiederum zur Anschauung hinstellen will; er muß, um hier sogleich Formen und Gestalten zu nennen, die innerste Natur der Töne, den Charakter eines Adagio, Allegro, einer Sonate, eines Chors, einer Arie ꝛc. genau kennen, und wissen, zu welchen Darstellungen diese Töne und diese Gestalten von Tondichtungen am zweckmäßigsten sich eignen, damit er nicht etwa einen vorgestellten Gegenstand, der in der Form einer Arie am deutlichsten zum Ausdrucke kommt, einem Chore unterlegt, Sonate mit Rondo, Sinfonie mit Ouvertüre ꝛc. verwechselt. Dasselbe gilt beim ausübenden Tonkünstler, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß bei ihm die Anschauung der Form der A. des in derselben dargestellten Gegenstandes vorausgeht, oder mit andern Worten, daß er zuvor sich eine richtige Anschauung von dem vorzutragenden Tonstücke verschafft, ehe er in die poetische Idee des Tondichters selbst tiefer eingeht. Bei dem Vortrage eines Adagio z. B. kommt es bei ihm zunächst darauf an, daß er weiß, was ein Adagio ist, und die allgemeinen Regeln seines Vortrags kennt; sodann im Spiele selbst oder in der praktischen Behandlung des Tonstücks, vielleicht durch eine harmonische Zurückführung seines ganzen Tongewebes auf die

wesentlichsten Bestandtheile, erhält er, wenn anders seine Geistigkeit gebildet genug und dessen fähig ist, nach und nach eine immer klarere Anschauung von dem, was der Componist durch die vorgeschriebenen Töne ausdrücken und in der Seele des Hörers wieder erregen wollte. Hat er Beides, die richtige Vorstellung von der Form sowohl als von der darin aufgestellten Idee, in sich vereinigt, so trägt er, wenn ihm vielleicht die zur Ausführung nothwendige äußere praktische Kunstfertigkeit noch mangelt, wenigstens die Fähigkeit und Kraft in sich, zu einem wahren Künstler sich heran bilden zu können. Aus alle diesem ist nun auch leicht einzusehen, was unter „dem Anschauen eines Tonstücks" zu verstehen ist: die richtige Vorstellung oder genaue Kenntniß haben oder sich erwerben sowohl von seinem intensiven Gehalte als seiner extensiven Form. Diese sinnliche Erkenntniß wird auch anschauliche oder intuitive (von intuitio — d. Anschauung) genannt. Und eben so spricht man auch in der Musik wohl von reinen oder Anschauungen a priori, das sind solche, welche sich auf Raum und Zeit, also auf Tact und Tempo, und überhaupt auf das beziehen, welches sich aus der Erfahrung herleiten und beweisen läßt, wie z. B. das mathematische Verhältniß der Töne zu einander. Intellectuelle Anschauungen gehen vom Verstande aus, und deren Gegenstand in der Musik ist hauptsächlich die sogenannte poetische Erfindung, die Melodie und ihre Verzweigungen; rationelle Anschauungen gehen von der Vernunft aus, und dürfen in der Musik vielleicht den gründlichen Generalbassisten und Kennern der Harmonie zugeschrieben werden. Einiges Lesenswerthe über das Anschauen eines Tonstücks findet sich in der Zeitschrift Cäcilia, Bd. VIII. pag. 3 ff. von Prof. Fröhlich, und Bd. X pag. 1 ff. rsb.

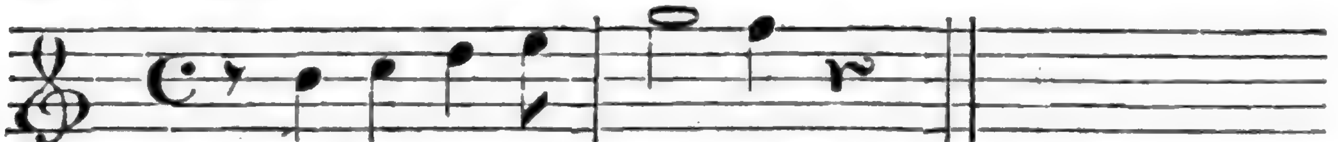
Anschlag (franz. Touchement). Mit diesem Worte wird gewöhnlich in der Musik die Art und Weise bezeichnet, wie bei der Orgel, dem Claviere oder Clavichord, dem Pianoforte und allen diesen ähnlichen Instrumenten, an welchen sich eine Tastatur befindet, die Tasten durch die Finger in Bewegung gesetzt werden. Obschon das eigentliche Schlagen bei der Behandlung der Tasten-Instrumente nicht statt finden sollte, so scheint doch der Ausdruck Anschlag von dem Spiele der ältesten Orgeln, deren vier Zoll breite Klaves mit den Ellenbogen gedrückt, oder mit den Fäusten geschlagen werden mußten, auf das Spiel des Clavichords und des Pianoforte übergegangen zu seyn, welches die Franzosen treffender mit dem Worte Touchement bezeichnen. Dieser Anschlag gehört weniger bei der Behandlung der Orgel, mehr aber bei dem Spiele des Claviers und des Pianoforte zu den wesentlichen Eigenschaften einer guten Schule, und dennoch findet man in den älteren und ältesten, ja in den meisten neueren Lehrbüchern wenig oder gar nichts darüber. Das erste Capitel einer Clavierschule sollte ohnfehlbar vom Anschlage handeln, weil ohne einen guten Anschlag keine vollkommene Virtuosität möglich ist. Der Sitz derselben ruht in den Fingerspitzen. Mangelt hier dem Spieler ein gewisses Zartgefühl, so wird er dem besten Instrumente, besonders dem Clavichord, auf welchem die Taste mit dem klingenden Körper in engerer Verbindung, als auf dem Pianoforte steht, keinen schönen Ton entlocken können. Neben diesem Zartgefühle in den Fingerspitzen, muß alle zum Spiel erforderliche Kraft einzig und allein in den Fingern, keineswegs in der Hand, und noch viel weniger in dem Arme liegen. Um bei den Schülern zu bewirken, daß nur den Fingern die Anschlagskraft mitgetheilt werde, erfand Logier den Chiroplasten (Handbildner), der jedoch nur so lange mit Nutzen anzuwenden ist, als die Finger fünf nahe an einander liegende Tasten, z. B.

c, d, e, f, g, in Bewegung zu setzen haben. Wie man ohne Chiroplasten die einzelnen Finger, namentlich den 4ten und 5ten, zweckmäßig bekräftige, ist, außer in den Clavierschulen von Hummel, Türk, und den Etuden von Clementi, Cramer, und A. Schmitt, auch in einer kurzen „Anleitung das Clavier oder Fortepiano spielen zu lehren, von Dr. Heinroth, Göttingen bei Vandenhoeck und Ruprecht," sehr zweckmäßig gezeigt worden. — Unter Anschlag beim sogenannten Generalbaßspielen versteht man das Wiederholen einer so eben erklungenen Harmonie und zwar auf den guten Noten z. B.



so daß auf der 3ten, 5ten und 7ten Note der $\frac{6}{4}$ Accord wiederholt angeschlagen wird. — Auch pflegt man bisweilen einen Doppelvorschlag (s. dies.) mit dem Worte Anschlag zu bezeichnen. — Ueber den Anschlag der Tasten beim Clavierspiele ist noch zu vergl. d. Art. Clavier. rth.

Anschlagen. „Einen Ton (eigentlich eine Taste) anschlagen" heißt so viel als „einen Ton angeben" (s. dies.) auf Tasteninstrumenten, weil auf diesen der Ton nur durch das Niederdrücken oder Schlagen einer Taste hervorgebracht wird. Der Zweck des Ton-Anschlagens ist übrigens ein weniger bestimmter als der des Ton-Angebens, und daher ist es auch ganz willkührlich, welcher Ton angeschlagen werden soll. — Anschlagende Noten sind alle solche, welche entweder durch willkührliche, aber zum ausdrucksvollen Vortrag nothwendige, Accentuation, oder auch dadurch gegenüber von den durchgehenden Noten mehr hervorgehoben werden, daß sie in die Zeit eines guten Taktheils fallen. Deshalb sind auch in Syncopien wie z. B. bei



u. dergl. die Noten meistens anschlagende, weil der darin herrschende Drang des Gefühls nur in dem festeren Anschlagen der durch den Accent gehobenen schlechten Takttheile sich ausspricht. Bei Anticipationen ist das weniger der Fall. Gewöhnlich sind die anschlagenden Noten mit fz. sfz. oder sonst einem Accentzeichen versehen. Da der Ausdruck „anschlagende Noten" analogisch richtig eigentlich nur bei Tasteninstrumenten angewandt werden kann, so sagt man dafür im Allgemeinen auch „accentuirte Noten", „accentuirte Durchgangsnoten".

Anschütz, J. A., Claviervirtuos, der sich auch durch mehrere wohlgelungene Compositionen sowohl für sein Instrument als für den Gesang in der neueren Zeit bekannt gemacht hat. Die ersteren bestehen meistens in Tänzen und Variationen, die durchgehends fast eine nicht unbedeutende praktische Fertigkeit des Spielers erfordern; unter den letzteren zeichnen sich vorzugsweise aus: op. 8. „Rhapsodische Gesänge: Versuch einer musikalischen Declamation, mit Begl. des Pianof.", und „3 Gesänge von Göthe". Sie erschienen, mit wenigen Ausnahmen, sämmtlich bei Simrock in Bonn. Ueber die näheren Lebensumstände dieses Künstlers ist nichts bekannt geworden.

Anschütz, Josephine, war eine zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sehr berühmte Sängerin. In den Jahren von 1811 bis 1818 war sie als erste Sängerin am Breslauer Theater angestellt. Hauptsächlich glänzte

sie als Sophie im „Sargino“, als Myrrha im „unterbrochenen Opferfeste,“ und als Elvira im „Don Juan“. Ihr Ton war voll, dabei aber zugleich auch sehr angenehm für das Ohr; namentlich waren ihre Mitteltöne sehr schön, voll, rund, sanft 2c. Nach jener Zeit, also um 1820, verließ sie das Theater, zog nach Halle und lebte hier in stiller Einsamkeit nur sich, ihrer Familie und ihrer Kunst. Auch als Schauspielerin hatte sie einen nicht unrühmlichen Namen, um desto mehr wurde ihr Abtreten von der Bühne allgemein bedauert.

Anschwellen — s. den Art. Schwellton.

Anselmus Parmensis, Georgius. Wir müssen es dahin gestellt seyn lassen, ob dieser musikalische Schriftsteller wirklich den ersteren Zunamen führte und mit Recht auch verdient. Einige Historiker, so namentlich der Abt Gerbert, geben Parma als seinen Geburtsort an, andere hingegen, auch der berühmte Mersenne (quaest. et comment. in Genes. p. 1623), erwähnen eines Flamländerischen Tonsetzers, der den Vorschlag gemacht habe, um der Vollständigkeit der Octave willen und zur Erleichterung der Solmisation solle man dieser noch die Sylben si oder ho zufügen, und darin gerade hatte unser A. sein größtes Verdienst; er verbesserte die Solmisation und vermehrte dieselbe um jene Sylben (vergl. Zacconi Practica di Musica, T. II., c. 10.), wobei wir freilich denselben für keinen andern als den Don Anselmo Fiamengo, Musico del seren. Duca. di Baviera halten dürfen; dazu geben übrigens auch alle andere Nachrichten, die wir von ihm haben, das vollkommenste Recht. A. soll auch ein bedeutendes Werk über die Musik geschrieben haben, das aus 3 Büchern bestand, wohl aber niemals im Drucke erschienen ist, jedoch schon von Franchinus im Jahr 1496 angeführt wurde. Demnach wäre denn auch Anselms Lebenszeit in das 15 Jahrhundert zurückzulegen, wo er als ein verdienstvoller und würdiger Musikgelehrter, als welchen genannter Zacconi am angeführten Orte ihn vor Allen obenan stellt, geglänzt haben und beliebt gewesen seyn mag. 17.

Ansetzung der Finger — der jetzt weniger übliche Ausdruck für Fingersetzung, s. dies. und den Art. Applicatur.

Ansprache, auch Intonation, heißt im Allgemeinen eigentlich das Erklingen eines Tones; derselbe mag nun auf irgend einem Instrumente oder durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden. Doch bedient man sich dieses Ausdrucks meistens in einer weit engeren Bedeutung und in einem bestimmten Sinne, nach welchem die Ansprache eines Tones in nichts anderem als nur in der Präcision seines Erklingens besteht. Demnach heißt denn die Redensart: dieser oder jener Ton spricht gut oder nicht gut an, so viel als: er läßt sich, wie es geschehen muß, in eben demselben Augenblicke hören oder nicht hören, in welchem die zu seiner Hervorbringung nöthige Handlung (das Blasen, Anschlagen 2c.) vor sich geht, und zwar zugleich auch in der Masse oder Klangfülle, in welcher er zu dem beabsichtigten Vortrage nothwendig ist, oder in einer mangelhaften und geringeren. Nicht also blos auf die Zeit, sondern auch auf die eigentliche Natur und den Charakter eines Tones erstreckt sich dessen Ansprache. In diesem Sinne gebraucht man den Ausdruck auch wohl von Instrumenten und deren einzelnen Theilen; giebt eine Orgelpfeife aus irgend einem Grunde keinen Ton von sich, so sagt man von ihr: sie spricht nicht an; läßt sich auf irgend einem Blasinstrumente kein Ton hervorbringen, vielleicht wegen einer Beschädigung oder schlechten Appretur, so wird auch von ihm gesagt, daß es nicht anspricht. Und so umgekehrt. Oft versteht man unter dieser

Redensart aber auch nur ein bloßes Verweilen der Intonation, d. h. eine Verzögerung in dem Erklingen eines Tones, welche alsbald eintritt, wenn nicht alle Umstände, die zu der Hervorbringung desselben nöthig sind, in demselben Augenblicke auch zusammentreffen, in welchem er gehört werden soll. Zu diesen Umständen darf aber nicht blos ein gutes Accommodement der einzelnen Theile eines Instruments, z. B. daß das Rohr der Oboe oder des Fagotts weder zu dünn noch zu dick ist, oder das Mundloch der Flöte zu weit oder zu eng, sondern auch eine kunstgerechte Behandlung desselben, namentlich ein guter Ansatz gerechnet werden. Daher hört man oft die entschuldigende Aeußerung: der Ton sprach nicht gleich an (er erklang zu spät). Bei den Instrumenten, und namentlich bei den Blasinstrumenten, in Beziehung auf welche dieser Ausdruck vorzugsweise gebraucht wird, gehört eine gute Ansprache zu den nothwendigsten und vornehmsten Eigenschaften; es können oft nur einige und einzelne Töne seyn, welche nicht gut ansprechen, und die Behandlung desselben, die ganze Spielart wird dadurch sehr erschwert. Was dieselbe, oder die richtige Intonation der Töne, von Seiten des Musikers betrifft, so gehört sie zu den ersten Anfangsübungen in der praktischen Kunst; mit Worten läßt sich darüber nicht viel sagen. Ohne sie aber kann niemals eine gute Musik möglich seyn. Wie in allen Dingen so tritt auch hier die Präcision als belebende Seele hervor. Vergl. auch d. Art. Intonation.

Ansprechen — s. den vorhergehenden Art. Ansprache.

Antao de Santa Elias, wurde geb. gegen Ende des 17ten Jahrhunderts zu Lissabon, brachte einen großen Theil seiner Jugend in dem Portugiesischen Amerika zu, wo er mehr durch sich selbst als durch eigentlichen Unterricht die achtungswerthesten Kenntnisse in der Musik sich erwarb, bei deren Anwendung dann seine angebornen seltenen Talente ihm nicht wenig zu Hülfe kamen. Vorzugsweise hatte er sich im Harfenspiele ausgebildet, und als er aus Amerika in sein Vaterland zurückgekehrt war, wußte er sich durch dasselbe, so wie auch durch seine ansprechenden Compositionen, eine solche allgemeine Achtung zu erwerben, daß er zum Capellmeister des Klosters ernannt wurde, in welches er als Karmelitermönch eingetreten war, und wo er dann auch im Jahre 1748 starb. Auf der Königlichen Bibliothek zu Lissabon werden noch eine Menge Compositionen, theils gedruckt theils im Manuscript, von ihm aufbewahrt und sehr werth gehalten, namentlich ein Te Deum für 4 Chöre, mehrere Responsorien, Messen, Psalmen, Hymnen und auch Gelegenheitscantaten auf Geburtstage des Königs; außer diesen aber sollen auch noch viele in dem Kloster liegen geblieben und verloren gegangen seyn. — g.

Antegnati. Wo man in der 2ten Hälfte des 16ten Jahrhunderts in der ganzen Lombardey nach dem Verfertiger irgend eines großen und vorzüglichen Orgelwerkes fragte, da hörte man allgemein den Namen Antegnati. Unstreitig war er auch seiner Zeit der größte Meister in dieser Kunst; das beweist von den vielen seiner Werke vornehmlich die Orgel, welche er in dem Dome seiner Vaterstadt Brescia erbauete; nach dem Zeugnisse aller Kenner war sie, sowohl wegen der großen Mannigfaltigkeit der Stimmen als und besonders auch wegen der Schönheit des Tones derselben, die größte beste jener Zeit, unübertrefflich und eine wahrhafte Zierde des geheiligten Tempels. A. wurde geb. um 1520 und starb erst gegen Ende des genannten Jahrhunderts. Einen würdigen Nachfolger hatte er an seinem Sohne

Antegnati, Costanzo, ebenfalls zu Brescia geboren, der aber seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten nicht blos auf die Kunst des Orgelbaues beschränkte, sondern auch durch ein außerordentlich schönes und fertiges Spiel dieses heroischen Instruments sich allgemein berühmt, und selbst als Componist und Schriftsteller den Namen A. noch weit über die Grenzen der Lombardey hinaus bekannt machte, und hier so wie dort in dem ehrenvollsten Andenken ewig fortleben lassen wird. Er war Organist an dem Dome zu Brescia, ein zart fühlender und sehr geistreicher Mann, hegte die innigste Verehrung und ächte kindliche Liebe für seinen Vater, Lehrer und Freund, so daß man ihn nicht schmerzlicher berühren konnte, als wenn man ihn — wie er es doch verdiente — über jenen stellte. Sein Vater, meinte er, müsse mehr verstehen und verstanden haben als er, denn ohne ihn wisse er gar nichts. Als er einst eine Messe seiner Composition auf der Domorgel spielte, und dieselbe allgemeinen Beifall erhielt, äußerte er unter heißen Thränen: wer solche Töne den Pfeifen zu geben im Stande sey, der lasse dem Componisten keinen Ruhm mehr übrig, da müsse auch das Mittelmäßige schön seyn. Je seltener bei Künstlern eine solche kindliche Liebe gefunden wird, desto mehr Achtung verdient und desto ergreifender ist sie. A. hatte über 20 größere Werke der Oeffentlichkeit übergeben, aber nur 8 sind noch davon vorhanden, und werden in der Bücher- und Musikaliensammlung des Doms zu Brescia theuer aufbewahrt. Vorzüglich merkenswerth ist darunter sein op. 16. L'arte organica, welches 1608 zu Brescia erschien. A. starb daselbst im Jahre 1619 nach einem langwierigen und leidensvollen Krankenlager, in welchem sein überdem sehr reizbares Nervensystem ganz aufgezehrt wurde. K.

Antes. So reich wir auch schon an Maschinen verschiedener Art sind, so ist doch die des A. noch nicht zu uns gekommen, und wir können daher auch, ohne übrigens daraus auf eine mindere Zweckmäßigkeit derselben zu schließen, ihre nähere Einrichtung hier nicht genauer angeben. Sie ist am Notenpulte angebracht, und wendet, durch einen Druck mit dem Fuße in Bewegung gesetzt, im Augenblick vermittelst eines Armes von Draht das Notenblatt um, ohne etwas darauf zu verdecken, und streicht es auch, zur größten Bequemlichkeit des Spielers, glatt nieder. A. war Vorsteher der Herrenhutischen Gemeinden zu London (im Anfange des jetzigen Jahrhunderts) und ein gebildeter Mechaniker; zur Erfindung jener Maschine soll ihn seine große Musikliebhaberei und eine selbst oft bemerkte Unbequemlichkeit, die das Umwenden der Notenblätter verursacht, angetrieben haben. Zu wünschen wäre allerdings, daß diese Maschine eine weitere Verbreitung erhielte, zumal da es immer etwas Unangenehmes ist, besonders für den Virtuosen, einen eigenen Umwender neben sich stehen zu haben, und für diesen auch kein gar interessantes Geschäft; warum aber dieselbe noch keinen allgemeinen Eingang fand, wissen wir nicht, entweder muß der Grund in einer wenigeren Zweckmäßigkeit, oder zu großen Kostspieligkeit, oder auch in einem — was wir nicht hoffen wollen — sonderbaren eigensinnigen Vorenthalten ihres Erfinders liegen. Aufmerksam aber wollen wir doch unsere geschickteren Instrumentenverfertiger darauf gemacht haben. —r.
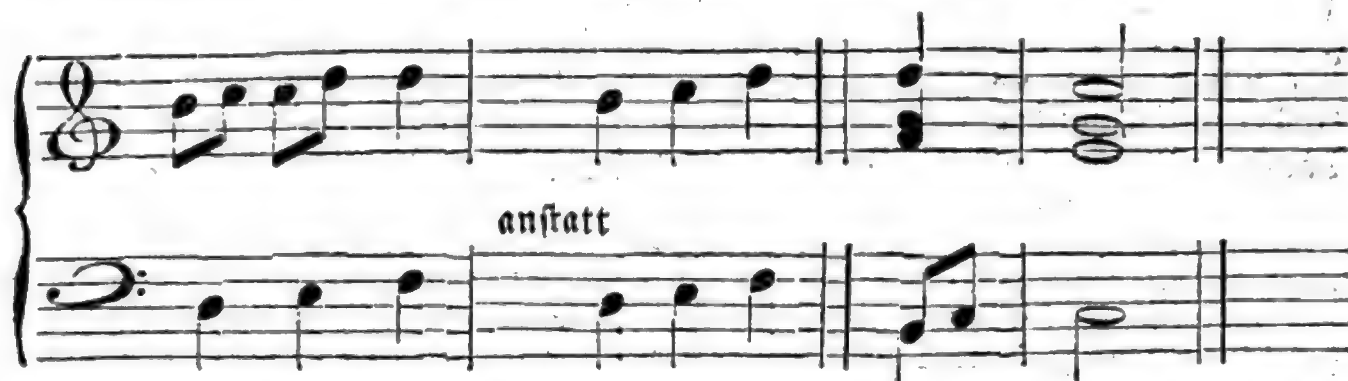
Anthema nannten die alten Griechen einen gewissen, aber ganz gewöhnlichen Tanz, zu welchem sie zu gleicher Zeit sangen. Von der übrigen Einrichtung desselben, seiner Melodie, Anordnung 2c., lassen sich keine Nachrichten auffinden.

Anthologium — s. Antiphonarium.
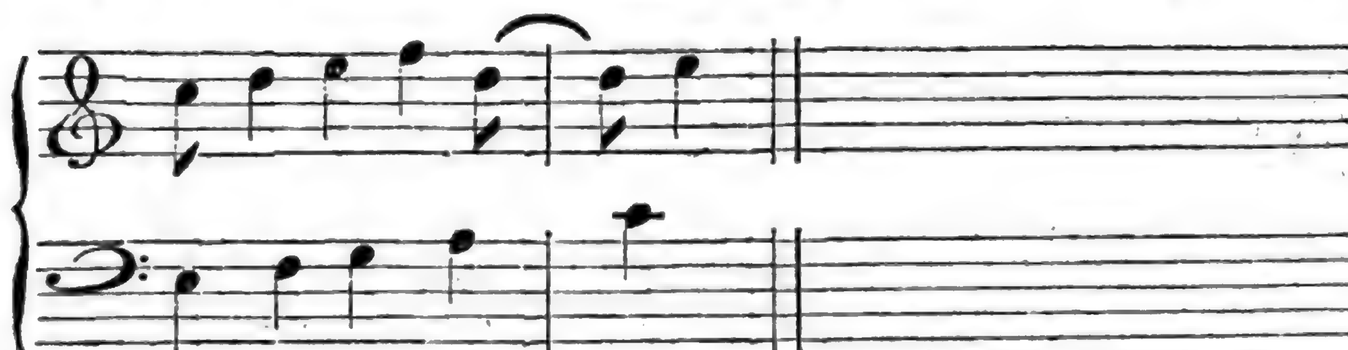
Anthropoglossa (aus dem Griech.) eigentlich die Menschensprache, und namentlich eine solche, welche sehr ton= oder gesangreich (flötenartig) ist. In der Musik aber ist dieser Ausdruck ins Besondere bekannt als der, jedoch nicht sehr gebräuchliche, Name des in vielen Orgeln befindlichen Registers: vox humana d. h. Menschenstimme, wie es gewöhnlich benannt ist. Es hat dasselbe etwas Sing= und Flötenartiges in seinem Tone, und trägt daher nicht ganz mit Unrecht diesen Namen.

Antibachius ist eine metrische Figur, in welcher zwei lange und eine kurze Sylbe oder Note auf einander folgen (– – ◡). Die erste lange Note fällt allemal auf einen guten Takttheil, die zweite unbestimmt entweder auf einen guten oder schlechten; auch ist es durchaus nicht nothwendig, daß diese beiden langen Noten äußerlich einen gleichen Zeitwerth haben. Die letzte kurze Note nimmt allemal die schlechte Zeit eines Taktes ein, und muß wenigstens um die Hälfte weniger Werth haben als die langen. Demnach fängt denn ein Tonstück, das mit einem Antibachius beginnt, allemal mit dem vollen Takte an; kann aber sowohl in einer geraden als ungeraden Taktart gesetzt seyn. S. d. Art. **Rhythmus** und **Metrum**.
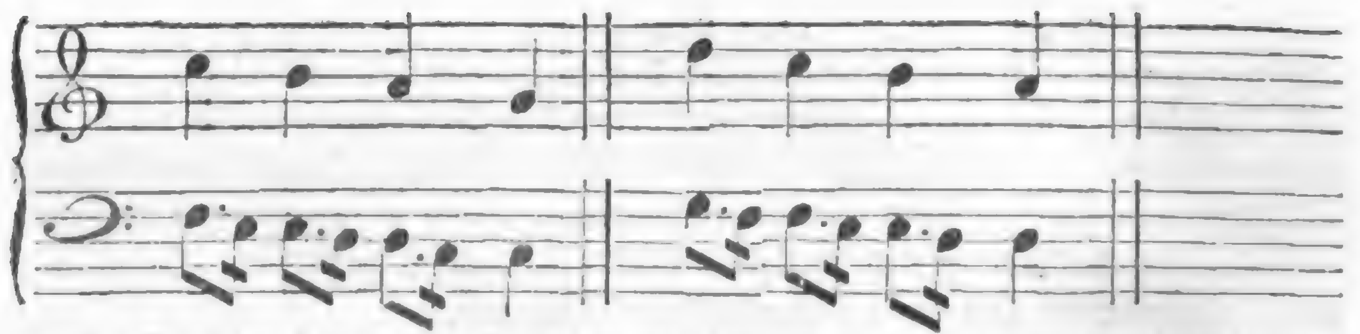
Anticipation, Vorausnahme, ist eine Ausschmückung der einfach melodischen und harmonischen Töne in jeder Stimme, sowohl in einer allein oder mit den übrigen zugleich bis auf eine fortschreitende, ohne welche natürlich keine Vorausnahme in einer andern oder in den übrigen Stimmen möglich seyn würde. Die Anticipation gehört folglich nicht zu der erklingenden, sondern erst zur folgenden Harmonie, z. B.:
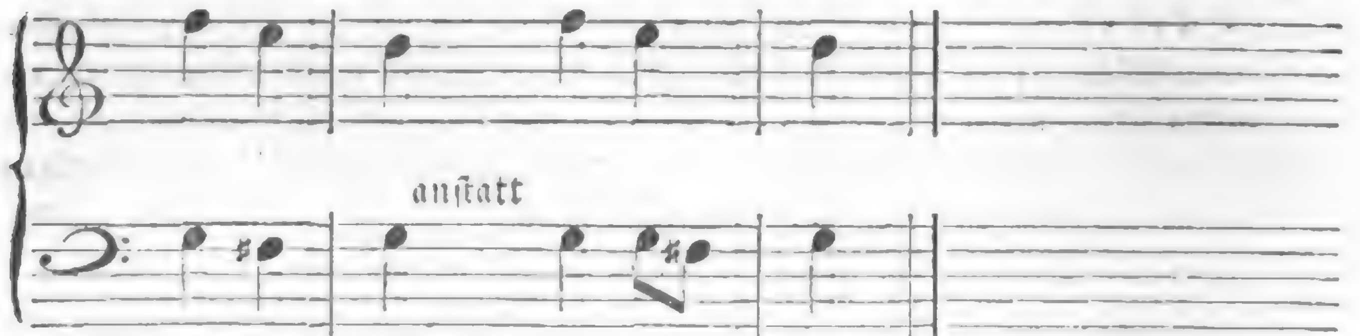


Es ist leicht begreiflich, daß solche Vorausnahmen nicht selten mit den Rückungen (s. d.) zusammenfallen müssen, z. B.
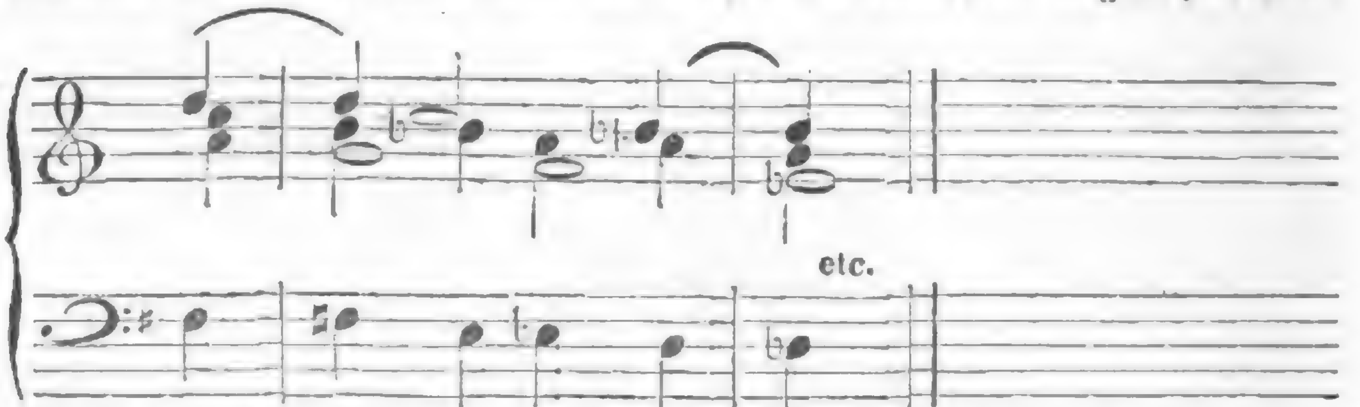


Da die vorausgenommenen Töne in der folgenden Harmonie ihre Erklärung finden und die Vorausnahmen oft nur als durchgehende Verzierungsnoten anzusehen sind, so werden Accordfolgen bei geschwinder Bewegung der Durchgangstöne immer fehlerhaft bleiben, wenn auch die Durchgangsnote (oder die vorausgenommene) einen andern Accord andeutet, der aber seines schnellen Vorüberrauschens wegen vom Ohre nicht als Fortschreitung aufgefaßt werden kann, z. B.:



Man hört hier die harte Quintenfortschreitung viel zu vorherrschend, als daß ein solcher Satz unter die guten gezählt werden könnte. Bei langsamerem Fortschreiten der Durchgangs- oder Vorausnahme-Noten hebt sich der Zwischenaccord auf der sogenannt vorausgenommenen Baßnote, je langsamer diese ist, desto lebhafter und so sehr heraus, daß sie gar nicht mehr als Vorausnahme, sondern als Hauptnote eines neuen Accords erklingt, wo dann auch natürlich das Fehlerhafte der Fortschreitung wegfällt. In diesem Falle gehört aber auch der eintretende Baßton nicht mehr unter die Vorausnahmen. — Ferner werden auch Uebergehungen eines der Regel nach folgenden consonirenden Accords in unmittelbaren Fortschritten einer Dissonanz in eine andere Vorausnahmen genannt, z. B.:



daß auf diese Art ganze Septimen-Reihen in ihren verschiedenen Versetzungen (s. d.) auf einander folgen können, sieht Jeder sogleich und kennt es aus häufigen Beispielen, von denen wir eins der Deutlichkeit wegen hersetzen:



In solchen Fortschreitungen, die meist chromatischer Natur sind, hat man, außer dem Langweiligen einer zu langen Dauer, nur darauf zu sehen, daß solche Dissonanzen auf einander folgen, die frei, d. i. ohne nothwendige Vorbereitung (s. d.) angeschlagen werden können. Wollte man z. B. im vorletztem Beispiele anstatt fis im Basse f greifen, so wäre ein solcher Fortschritt falsch, weil eine große 7 nicht ohne Vorbereitung in Accordfolgen eintreten soll. Uebrigens fallen Anticipationen auch mit Retardationen (s. d.) zuweilen zusammen. G. W. Fink.

Antienne nennen die Franzosen diejenigen kirchlichen oder religiösen Wechselgesänge, welche bei uns unter dem Namen Antiphonie (s. dies.) bekannt sind.

Antier, Maria, französische Sängerin, geb. zu Lion 1687, bildete sich unter der Leitung der damals besonders als Gesangslehrerin sehr angesehenen Rochois, wurde 1711 als erste Sängerin bei der großen Oper

zu Paris angestellt, woselbst sie 30 Jahre lang stets des ungetheiltesten und größten Beifalls von Seiten des Publikums sich zu erfreuen hatte. Im J. 1741 verließ sie freiwillig das Theater, wurde aber mit einer ansehnlichen Pension beschenkt. In Deutschland wurde ihr Name zuerst 1812, und zwar dadurch bekannt, daß man in mehreren Zeitungen erzählte, sie habe einst in dem Prologe der Armide dem Marschall von Villars einen Lorbeerkranz von der Bühne herab überreicht, und hiefür von demselben am andern Morgen eine goldene, mit Diamanten besetzte Tabatiere geschenkt erhalten. Sie starb zu Paris am 3ten December 1747.

Antigenides oder wie Einige schreiben **Antigenidas**, ein im Alterthume berühmter Flötenspieler aus Theben in Böotien, zuerst Zögling des Satyrus, später des berühmteren Poeten und Musikers Philoxenus, der ihn auch zu seinem Hausflötisten ernannte, um die von ihm gedichteten Verse bei deren Absingen oder Declamiren mit der Flöte zu begleiten. Plutarch gedenkt in mehreren seiner Schriften, besonders de musica, sehr oft und mit der größten Achtung dieses Musikers, so wiederholt er unter Andern auch die aus der Kunstgeschichte der Alten schon bekannte Geschichte von dem mächtigen Einflusse, welchen einst das Flötenspiel des A. auf Alexander hatte. Als jener nämlich einen gewissen olympischen Gesang vortrug, gerieth dieser nach und nach in solche Naserei, daß er die Waffen ergriff, und gewiß die Umstehenden verwundet haben würde, wenn A. nicht vermocht hätte, durch das Spiel eines andern Liedes ihn wieder zu besänftigen. Solche Wunder erleben wir heut zu Tage nicht mehr, selten wenigstens, obschon wir fertigere Flötisten aufzuweisen haben, als A. bei der Armseligkeit und Eingeschränktheit der damaligen Kunst seyn und werden konnte. Bei alle dem aber hatte er einen hohen Begriff und eine tiefe Kenntniß von seiner Kunst; er verachtete den Beifall des großen Haufens und pflegte seinen Schülern ernstlich einzuprägen: „singet für mich und für die Musen". Als Philipp, Vater Alexanders des Großen, einst um die Grundsätze seiner Kunst ihn befragte, antwortete er: „die Götter mögen verhüten, daß du darin weiter kommst als ich", nicht zum eigentlichen Musiker bestimmt, meinte er nämlich, würde Philipp, wenn er es weiter darin bringen wolle, viel zu viel Zeit darauf verwenden müssen, und diese gebrauche er nothwendiger zu andern Dingen. Ob er sein Instrument wirklich verbessert hat, ist unbestimmt; ein Thebaner war es nach dem allgemeinen Zeugnisse allerdings, der zuerst darauf kam, daß man vermittelst mehrerer Löcher und verschiedener Griffe auf denselben die Flöte zu allerhand Melodien und Gesänge anwenden könne, und Apulejus schreibt die Ehre dieser Erfindung dem A. zu: „er konnte, erzählt jener, auf seiner Pfeife spielen, was er wollte, ein schlecht äolisches, oder vermischtes jastisches, ein kläglich lydisches oder ansehnlich phrygisches, oder tapferes dorisches Stückchen, und dies zu eines Jeden Verwunderung;" Pollux aber will den Diodor und Pausanias den Pronomus dafür angesehen wissen. Ausgemacht übrigens ist, daß, so wenig Seltenes auch das Flötenspiel damals schon seyn mußte, da es seiner allgemeinen Uebung wegen den jungen Atheniensern verboten wurde, weil es das Gesicht verstelle, A. doch in sehr großem Ansehn und hoher Achtung stand; so erzählt Plutarch in solcher Beziehung noch, als man den Feldherrn Epaminondas durch die geheime Nachricht, die Athenienser hätten Truppen mit einer neuen Art von Waffen nach dem Peloponnes geschickt, einschüchtern wollte, habe er dem Hinterbringer derselben geantwortet: „würde A. zittern, wenn er eine neue Art von Flöten in des Tellus (ein sehr schlechter Flötenspieler nämlich) Händen erblickte?" 2.

Antik (von dem lat. antiquus) heißt alt; antike Musik also ist eine alte und eigentlich veraltete Musik, weil sie jetzt nicht mehr gebräuchlich ist; sie steht der sogenannten modernen Musik entgegen. Häufig bezeichnet man mit diesem Ausdrucke auch vorzugsweise nur die Musik der alten Griechen und die bekannten alten Kirchentonweisen; allein im Allgemeinen ist doch darunter zu verstehen jede Musik und jedes Musiksystem, welche zu unsern Zeiten nicht mehr angewandt werden und dem jetzigen Kunstgeschmacke nicht mehr angemessen sind, daher auch wohl ein, in neuester Zeit zwar, aber im alten Style, ganz nach Art der eigentlichen antiken Musik verfertigtes Tonwerk, z. B. ein in den alten Kirchentonarten gesetzter Gesang (in welchem Sinne das Wort in der Musik so wie in der Malerei und Bildhauerei gebraucht wird). Die einzeln Theile und den Charakter der antiken Musik näher anzugeben, kann hier nicht der Ort seyn, vielmehr sind darüber alle einzelnen dahin gehörigen Artikel, besonders die historischen (Griech. M., Hebr. M., Musik — allgemeine Gesch. ders. u. a.), zu vergleichen. Man gebraucht das Wort „antik" oft auch für classisch, weil das Alterthum sowohl in der Kunst als in der Wissenschaft viel Classisches uns hinterlassen hat; darum aber ist noch nicht alles Antike geradezu classisch, so wenig wie alles Classische zugleich antik seyn kann. Haben auch die alten Tonwerke für den musikalischen Geschichtsforscher durchgehends fast einen hohen Werth, so braucht dieser gleichwohl noch keineswegs ein eigentlich classischer (s. dies.) zu seyn. Eine lesenswerthe Abhandlung über antike Musik findet sich auch in Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst, Bd. IV. pag. 579. ff. in der 2ten und 3ten Aufl.; und außerdem ist hier noch anzuführen das höchst interessante und mit vieler Zeit- und Sachkenntniß mühsam zusammengestellte Werk von G. W. Fink: „erste Wanderungen der ältesten Tonkunst." Essen 1831.

Antinori, Lodovico, einer der vortrefflichsten Tenorsänger, welche England im Laufe des vorigen Jahrhunderts besaß. Besonders blühte er um 1726, in welcher Zeit er unter Händels Directorium zu London sang, und von diesem als ein Mann gerühmt wurde, der es verstehe, in den Geist des Componisten einzudringen: „schöner noch, soll jener einmal gesagt haben, als der Componist hier bei seinem Schaffen vielleicht empfand, führt A. die Töne dem Ohre entgegen." Er war aus Bologna gebürtig (um 1698), erhielt daselbst auch seine künstlerische Ausbildung, ging alsdann nach Neapel und von da nach London; Deutschland hatte nie das Glück, ihn zu hören. Von London kehrte er wahrscheinlich wieder nach Italien zurück und beendete daselbst die Bahn seines Lebens.
— Lwe.

Antiphonarium heißt, besonders in der römisch-katholischen Kirche, die Sammlung der Antiphonen, oder dasjenige Buch, in welchem alle dergleichen Gesänge zum Gebrauche beim Gottesdienste zusammengetragen sind. In einigen Gegenden wird dasselbe auch Responsorium oder Anthologium genannt, weil die Gesänge selbst wechselsweise von dem Geistlichen und der Gemeinde gesungen werden, und weil die Sammlung derselben einer Blumenlese kurzer religiöser Gedanken in poetischer Form ähnlich ist. S. Antiphonie.

Antiphonie hieß bei den Griechen 1) die Begleitung eines Gesanges in der Octave. Gewöhnlich geschah dies durch das Accompagnement eines Instruments, am gewöhnlichsten der Magadis, deren doppelte Saitenreihe in Octaven gestimmt war (s. Magadis). Es geschah auch durch Mitgesang

der Frauen oder Knaben in der höheren Octave. 2) Ein eigentlicher Gegen- oder Wechselgesang, der schon im grauen Alterthume von Hebräern, Griechen und Römern gepflegt wurde. Mehrere Psalmen beweisen, daß der Wechselgesang zum jüdischen Cultus gehörte; die Antistrophe (s. dies.) bezeuget das Dasein desselben bei den Griechen, von welchen er zu den Römern überging. Darauf kam die Antiphonie in den christlichen Cultus. Anfangs beabsichtigten mehrere christliche Vereine, sich in ihren Einrichtungen von Heiden und Juden zu entfernen; sie mögen sich daher wohl auch des Wechselgesanges enthalten haben; andere sahen sich in den Zeiten der Verfolgung dazu gezwungen. Allein unbekannt kann der Wechselgesang den ersten Christen durchaus nicht gewesen seyn und es ist mehr als wahrscheinlich, daß mehrere Gemeinden, vorzüglich unter den judaisirenden Christen, sich gleich anfangs desselben in ihren Versammlungen bedienten, wenn auch des Plinius Schreiben an Trajan (lib. X., cap. 97.) über die Christen nichts Deutliches vom Gebrauche dieser Gesangesart aussagt. Es heißt in jenem, oft als Zeugniß dafür angeführten Briefe: Adfirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpae suae vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem. Gewiß ist es, daß allerlei Wechselgesänge, wenigstens als Nachbild alter Einrichtung, unter den Christen des ersten Jahrhunderts, wenn auch nicht allgemein, Sitte waren. Bald antworteten sich Priester und Volk, bald einzelne Stimmen und die ganze Gemeinde, oder auch 2 Chöre. Die kurzen Antiphonen oder Responsorien, in denen Priester und Volk oder dessen Stellvertreter, der Chor, mit einander wechseln, was noch bis jetzt unter den Lutheranern unter dem Namen Intonation und Collecte beibehalten worden ist, können als eine eigenthümliche Unterabtheilung der alten Wechselgesänge angesehen werden. Da es nun in der Kunstgeschichte nichts Seltenes ist, daß gewisse Aenderungen und neue Anordnungen einer an sich schon dagewesenen Sache den Namen einer Erfindung erhalten, so ist es kein Wunder, wenn in diesem Falle dasselbe sich wiederholt. Und in diesem Sinne lassen auch wirklich die Syrer sich die Ehre nicht nehmen, die Antiphonien in die christliche Kirche eingeführt zu haben. Nur dürfen die Ausdrücke sich nicht bis zur Erfindung versteigen, wenn Wahrheit in ihnen bleiben soll. Sie behaupten nämlich, der heilige Ignatius, Schüler der Apostel, vorzüglich des Johannes, zweiter Bischof von Antiochien, i. J. 116 Märtyrer zu Rom, habe, durch ein Gedicht belehrt, zuerst den Wechselgesang der Seraphim nachgeahmt und in die Gemeinde gebracht. Die anfängliche Verschiedenheit christlicher Gebräuche in ihren Versammlungen macht es leicht erklärlich, wie in andern Gegenden andere sogenannte Erfinder oder Einführer genannt worden. In Griechenland waren es 2 Mönche, Flavianus und Diodorus, welche unter dem Kaiser Constantin dem Großen dem Wechselgesang Eingang verschafften, was Sozomen im 3. Buche cap. 20. seiner Kirchengeschichte berichtet. Zu Mailand wurden sie nach dem ausdrücklichen Zeugnisse Augustins (Confess. lib. 9, cap. 7.) vom Bischof Ambrosius eingeführt. In diesem Zeugnisse wird uns zugleich berichtet, daß diese Sitte bereits im Morgenlande sich verbreitet hatte und daß sie nun auch im Abendlande, bald nach 375, sich schnell und weit verbreitete. Später erwarben sich Gregor der Große, Rhabanus Maurus, die Musikschulen in Rom, Mailand, Metz u. s. w. große Verdienste um die Pflege und Veredlung des Kirchengesanges überhaupt und der Antiphonien ins Besondere. Das Kirchenbuch, worin diese Gesänge verzeichnet waren, gründete Gregor der Große (s. d.). Es erhielt

den Namen Antiphonarium, Antiphonale oder Responsorium, worin sie nach den kirchlichen Zeiten eingetheilt und geordnet sind. Um Abwechselung hinein zu bringen, hatte jede Kirchenzeit einiges Abweichende, was genau vorgeschrieben war; unter Andern antiphonae majores, deren 7 zum Advent beim Magnificat gesungen wurden; antiphonae processionales, antiphona Allelujatica, die mit Hallelujah schloß, antiphona ad introitum zum Anfange der Messe u. s. w. Daß diese Gesänge sämmtlich einfach und syllabisch sind, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. G. W. Fink.

Antippus oder Antiphus, ein griechischer Tonkünstler aus dem Alterthume, der von einigen Schriftstellern jener Zeit für einen vortrefflichen Flötenspieler, auch den Erfinder der Lydischen Harmonie auf der Flöte ausgegeben wird. Diese letztere war aber wahrscheinlich nichts anderes als eine Melodie in der lydischen Tonart (s. dies. Art.), dem gemäß wir jedoch ihm auch eine Verbesserung der Flöte zuschreiben müssen, da die lydische Tonart auf der Flöte, wie diese in jener Zeit und vor A. beschaffen und eingerichtet war, wohl schwerlich oder doch nur unvollständig angewandt werden konnte; mag nun auch diese Verbesserung nur in der Zufügung eines Loches bestanden haben. 48.

Antiquis, Giovanni de, Capellmeister an der Königlichen Stiftskirche St. Nicolai zu Bari im Neapolitanischen, lebte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, wenigstens gab er erst im J. 1585 das erste Buch seiner vierstimmigen Madrigalen, nebst einem achtstimmigen Dialog, wodurch er sich alsbald einen weit berühmten Namen erwarb, zu Venedig in 4 heraus. Die eben erwähnte günstige Aufnahme, die dieses Werk bei dem Publicum fand, mochte wohl die betriebsamste Aufmunterung für ihn seyn, daß er in demselben Jahre noch: il primo libro a 2 voci de diversi Autori di Bari drucken ließ, und nachher fast alle Jahre mit einem und auch mehreren neuen Werken die Welt beschenkte. In dem zuletzt angeführten Werke befinden sich Compositionen von 26 Tonkünstlern jener Zeit, darunter auch Oratio di Martino, und es ist demnach für den Geschichtsforscher von der größten Wichtigkeit, da wohl in keinem andern oder doch nur sehr selten die Eigenthümlichkeiten so vieler Künstler einer Zeit neben einander gestellt worden sind. Auf der Bibliothek zu München befindet sich noch jetzt ein ebenfalls historisch überaus schätzbares Werk von A. „Villanelle alla Napolitana a 3 voci da diversi musici, raccolte da Jo. de A., con alcune delle sue. Venez. 1574. 8. obl.“ — U. —

Antistrophe, Gegenstrophe, d. i. eine zweite, der ersten Strophe antwortende, von einem zweiten Chor gesungen, was in dramatischen Stücken der Griechen öfter vorkam, auch in den Hymnen Pindar's. Die Melodie der Gegenstrophe hieß Antode. S. übrigens Strophe.

Antithesis (griech.) eigentlich der Gegensatz. In der Harmonienlehre der Alten war dieses Wort zum technischen Kunstausdrucke geworden, was es aber als solcher wirklich bedeutete, läßt sich nicht mit Gewißheit angeben; doch scheint es, da in der Harmonienfolge der sogenannte Trugschluß oder die Cadenza d'inganno den vornehmsten und schroffesten Gegensatz bildet, und da namentlich in dem reinen harmonischen Systeme der Alten jede, auch die geringste Abweichung von demselben als aller Gesetzmäßigkeit und natürlichen Folge zuwider betrachtet wurde, daß aus diesen und noch andern, hier nicht weitläuftiger zu entwickelnden, Gründen gerade dieser Trugschluß, wie wir heut zu Tage jene unvorbereitete harmonische Tonfolge nennen, darunter verstanden wurde. Die

Meinung, daß damit ein dem Hauptthema gegenüberstehender Satz, entweder durch Imitation und Antwort, oder durch eine bloße Veränderung des Tonsystems und der Tonart, bezeichnet worden sey, läßt sich, auch in etymologischer Hinsicht, nicht wohl rechtfertigen.

Antode hieß bei den Griechen die Melodie der Antistrophe (s. dies.).

Antoin, Ferdinand d'. Nichts Seltenes ist es wohl, daß Militairs Freunde und Verehrer der Musik sind, aber daß sie so tief in dieselbe eindringen und so große Geschicklichkeiten und Kenntnisse in derselben sich erwerben, daß sie es verdienen, unter die Zahl der eigentlichen Künstler mit aufgenommen zu werden, das möchte doch wohl unter die selteneren Fälle gerechnet werden dürfen. A. gehört zu diesen; er war Kurköllnischer Hauptmann, hatte in seiner Jugend, um sein an den Tag gelegtes Talent für die Musik nicht ganz zu untergraben, etwas Unterricht im Violin- und Clavierspiele erhalten, nachher aber, ohne alle Hülfe, sich selbst darin ausbilden müssen. Durch Fleiß und Ausdauer brachte er es, sich selbst belohnend, zu einer wahren Virtuosität. Doch nicht genug daran, je mehr und je länger er spielte, desto lieber gewann er seine Kunst, und auf einmal erwachte auch ein unwiderstehliches Verlangen in ihm, das, was er spielte, nicht blos empfinden, sondern auch wirklich verstehen und begreifen zu können; er schaffte sich die theoretischen Werke von Marpurg, Kirnberger und Riepel an, studirte sie sorgfältig, nahm als praktische Belege die Werke, namentlich die Quartette von Haydn zur Hand, und rüstete sich so, wieder durch sich selbst, mit einer Masse von Kenntnissen und Erfahrungen aus, mit welchen er es gar bald versuchen durfte, selbst Quartette in Haydnischer Manier zu componieren. Wer diese hörte, zollte ihnen reichlichen Beifall, und das mußte ihn denn noch mehr anfeuern, seine natürlichen Talente anzuwenden und auszubilden. Die verschiedenen Feldzüge und Reisen, welche er theils unfreiwillig theils freiwillig mitmachte, hatten ihn mit der italienischen und französischen Musik an Ort und Stelle vertraut gemacht, und das wirkte natürlich sehr vortheilhaft auf seinen Geschmack. Im J. 1780 brachte er sogar, nachdem er bereits schon mehrere Sinfonien und andere nicht unbedeutende Werke der Oeffentlichkeit übergeben hatte, eine größere Opera buffa aufs Theater: Il Mondo alla roversa. Sie erhielt Beifall, und so folgten bald deren mehrere. Zuerst „das Mädchen im Eichthal", dann „Otto der Schütz", ein ernsthaftes Singspiel 1792; ferner die Operette „der Fürst und sein Volk", „Ende gut Alles gut" — Operette in 2 Acten 1794, und endlich auch die Chöre zu „Lanassa". Aus allen diesen Compositionen spricht wirklich ein tiefer Geist, und wäre A's. Talent gleich Anfangs einer guten Leitung übergeben worden, er würde vielleicht einer der größten Tonsetzer unserer Zeit geworden seyn, dem Mozart und Haydn willig die brüderliche Rechte gereicht hätten. Wenn er von seinen Kameraden zugleich als der vortrefflichste Mensch gerühmt wird, als ein Mann, der nicht blos der Liebling der gebildeteren Gesellschaft, sondern eines jeden Menschen gewesen sey, der mit ihm in nähere Berührung gekommen, so wagen wir es, auch diesen Ruhm theilweise mit auf die Rechnung seines ihm angebornen musikalischen Sinnes zu schreiben. So liegt es in seinen Dichtungen da; das reinste, unschuldigste Gemüth, die ganze freundliche und heitere Natur sucht er in denselben mit dem schuldlosesten Temperamente zu schildern; und wer eine solche Sprache führt, der kann unmöglich ein anderer als guter Mensch seyn. Der Herzenston der Musik duldet es nicht anders. Man vergleiche nur seinen vortrefflichen Prolog zum Clavigo, und erkenne seinen **reinen** Satz; er ahmte Benda

nach, borgte aber nichts von ihm. Daß über die noch näheren Lebensumstände des A. nichts bekannt geworden ist, müssen wir sehr bedauern. S.

Anton, Conrad Gottlob, wurde am 29. Novbr. 1746 zu Lauban geboren, studirte Theologie auf der Universität zu Wittenberg, wurde 1775 daselbst ordentlicher Professor der Moral, 1780 aber Professor der orientalischen Sprachen, denen er sich von Anfang seiner Studien an vorzugsweise gewidmet hatte. Er war zugleich ein leidenschaftlicher Verehrer der Tonkunst, und auch von Jugend auf stets bemüht gewesen, sich mehr als gewöhnliche Kenntnisse und Geschicklichkeiten darin zu erwerben. Nichts Auffallendes konnte es demnach seyn, daß er später, bei seinen Studien der orientalischen Sprache, vornehmlich den Theil derselben hervorhob, der auf irgend eine Weise mit der Musik in Verbindung stand; er befriedigte dadurch zwei Lieblings-Neigungen und zwar ohne auf Kosten des Nothwendigeren oder Wichtigeren, denn so höchst wichtig Manches der alten und namentlich der hebräischen Musik sowohl für die Exegese, das Verständniß des alten Testaments und besonders seines poetischen Theils, als auch für die Geschichte der Tonkunst ist, so war bis dahin doch noch Vieles in ihr ein wahres Räthsel geblieben und ihr Feld noch viel zu wenig oder höchst unfruchtbar bebauet worden; somit leistete A. dadurch, das er derselben seine unausgesetzte Aufmerksamkeit widmete, 2 verschiedenen Theilen der Wissenschaft, sowohl der Theologie als auch der Musik, große Dienste, für welche ihm dieselben stets dankbar bleiben müssen. Schon behuf seiner ersten Promotion schrieb er: Dissert. de Metro Hebraeorum antiquo, Lips. 1770. 4., und als er im folgenden Jahre pro facultate legendi disputiren wollte, arbeitete er zu diesem Zwecke als Fortsetzung jener aus: Vindiciae disputationis de Metro Hebraeorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum. Lips 1771. 8. und einen 2 Theil davon 1772. 8., welche kleinere Werke die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zogen. Sein nachheriger Beruf, als Professor der Moral, zog ihn freilich mehr ab von diesen Studien, nur als Musearbeit konnte er sie ansehen; erst als er Professor der orient. Literatur wurde, wandte er sich denselben wieder mit aller Liebe und Kraft zu. Es erschien von ihm: „Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebr. Gesänge und Tonstücke zu entziffern, ein Beitrag zur Geschichte der hebräischen Musik, nebst einigen Winken für die hebr. Grammat. Ausl. und Kunstrichter des A. T.", I. Theil, nebst 4 Notentafeln mit Entzifferungen, in Paulus neuem Repert. für bibl. und morgenl. Lit. Bd. 1. Jena 1790. 8. pag. 160—191. II. Theil ebend. Bd. 3. 1791. pag. 1—81. die Frucht des unermüdlichsten Fleißes, und obschon nicht ganz frei von Hypothesen, so doch durchgehends voll von Scharfsinn und neuen Entdeckungen. Ein Seitenstück dazu, und was noch deutlicher eine große Gelehrsamkeit beurkundet, wenn auch von weniger Wichtigkeit, ist sein 1800 erschienenes: Salomonis carmen melicum, quod Cant. Cant. dicitur etc. — Der Aufsatz über die Musik der Slaven, welchen A. in Cramers Magazin der Musik Bd. 1. pag. 1034 mittheilt, ist für den Kunsthistoriker von größtem Interesse. Den überzeugendsten und namhaftesten Beweis aber von seinen höheren musikalischen Kenntnissen führt A. in einer Abhandlung, die ihn zugleich auch unter die eigentlichen musikalischen Schriftsteller zählt, und abgesehen von allen vorigen höchst wichtigen Werken ihm hier ein Plätzchen anweisen würde: „über das Mangelhafte in der Theorie der Musik", in Reichardts musikalischem Wochenblatte, pag. 133. Auch war er der erste, welcher die innerste Verwandschaft der Musik mit der Theologie als förmlich unerschütterliches Princip ihrer Kunst aufstellte, und daher ein Apologet der Tonkunst und ihrer An-

gehörigen, nach dessen erneuerter Stimme jetzt wohl manches Herz sich sehnen dürfte, und der in dem achtungs=, ja ehrfurchtsvollsten und dankbarsten Andenken aller würdigen und nicht gewöhnlicher Musiker fortleben wird. Sg.

Antonellio oder **Antonelli**, Abundio, war Capellmeister zu St. Giovanni in Laterano, und seiner Zeit berühmter Kirchencomponist, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Von seinen vielen Arbeiten, welche er geliefert haben soll, ist aber für uns nichts übrig geblieben als eine Sammlung vierchöriger Motetten, die im J. 1614 zu Rom gedruckt wurden, das ehrenvolle Andenken jedoch auch, in welchem er bei seinen Nachkommen fortlebt, hinlänglich rechtfertigen.

Antonii, Giovanni Battista degli, ein seiner Zeit sehr angesehener und berühmter Organist an St. Giacomo maggiore zu Bologna, wie überhaupt die dortige Filharmonische Gesellschaft, deren Mitglied er war, viele derselben zählte. Er lebte um die Mitte des 17 Jahrhunderts, wenigstens ist das, auch lange nachher noch von angehenden Organisten viel benutzte und bis auf unsere Zeiten noch aufbewahrte Werk: Intavolatura nuova di certi Versetti per tutti li Tuoni per l'Organo, das auch einen tüchtigen Lehrer seiner Kunst in ihm beurkundet, im J. 1650 in Bologna von ihm in den Druck gegeben worden. Ein fruchtbarer Tonsetzer und auch noch beliebterer Kirchencomponist war sein jüngerer Bruder

Antonii, Pietro degli, ebenfalls Academico Filarmonico, zuerst Capellmeister an der Stephanskirche zu Bologna, nachher aber Capellmeister an St. Giovanni in Monte daselbst, eine Stelle, die ihrer Wichtigkeit wegen nur mit den ausgezeichnetsten und gründlichsten Musikern und Orgelspielern besetzt wurde. Seine Blüthezeit fällt ums J. 1680, von wo an auch alle Werke, die noch jetzt in einigen Bibliotheken Italiens und Deutschlands von ihm aufbewahrt werden, ihr Druckjahr zählen. Die vorzüglichsten darunter sind sein op. 8: III Misse à due Soprani e Bas. cont. con due Viol. ad libit. — sein op. 7: VI Motetti a voce sola con Violini, o Viole e Vlcl. oblig. 1696. — und sein op. 5: Ricercate a Viol. solo e Violone o Continuo. So einfach die Zusammensetzung ihrer Stimmen, welche vielleicht die meisten unserer neueren Componisten als nackt und trocken erscheinen lassen würden, so voll ist dennoch ihre Harmonie, und wir zweifeln, ob er in dieser Kunst der gehörigen und wirkungsvollen Vertheilung der verschiedenen Harmonien und Melodiengänge von einem seiner Zeitgenossen übertroffen worden ist. Lwe.

Antonio. Man hat oft schon an der Möglichkeit solcher wunderbaren Wirkungen des rein musikalischen Klanges gezweifelt, wie sie hie und da, und nicht selten ans Mährchenhafte gränzend, erzählt werden; allein gehen wir die Geschichte der Musik in ihren einzelnen Erscheinungen durch, und wollen wir nicht die glaubwürdigsten Augen= und Ohrenzeugen Lügen strafen, so müssen wir in Wahrheit, besonders in Hinsicht auf organische Wesen, solche außerordentliche und überraschende Wirkungen anstaunen. Der Sänger A. führt uns ein neues Beispiel der Art entgegen. Im J. 1790 wurde er, ein damals noch sehr junger Mann, in der Päbstlichen Capelle zu Rom angestellt; gleich durch seinen ersten Gesang in der Kirche soll er eine Art von Begeisterung und Schwärmerei unter den Zuhörern erregt, und wo er nachgehends nur irgend öffentlich auftrat, diese in unzählbarer Menge um sich versammelt haben. Man will Menschen kennen, die durch seinen Gesang in Zuckungen und eine Art krampfhaften Zustandes geriethen, der aber nach Aussage einer Frau nur mit dem süßesten und von sehr angenehmen Träu=

men unterbrochenen Schlafe zu vergleichen sey. Diese Zauberkraft war jedoch nicht einer eigentlichen Schönheit, sondern nur der Reinheit, der vollkommenen rhythmischen Gestaltung der Töne seiner Stimme zuzuschreiben. Er sang Tenor, der aber sowohl seiner Klangfarbe als dem äußern Umfange nach mehr der Natur eines tiefen Altes sich näherte, ohne alle sanfte Schattirung, hingegen hell und kraftvoll; mit dieser eigenthümlichen außerordentlichen Reinheit und durch eine natürliche Biegsamkeit der Stimme unterstützt, wußte A. auch eine Deutlichkeit in der Aussprache zu verbinden, die keine, auch nicht die accentloseste, Sylbe verloren gehen ließ. Das beinahe eifersüchtige Bewerben der geistlichen Vorsteher der verschiedenen Kirchen um sein Auftreten bei ihren gottesdienstlichen Feierlichkeiten, weil sie dann einer zahlreich versammelten Gemeinde gewiß waren, soll ihm das Verbot zugezogen haben, in anderen Kirchen außer in der Päbstlichen Capelle zu singen. Von den näheren Lebensumständen A–s ist in Deutschland nichts weiter bekannt geworden, als daß er noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Rom sich aufhielt, aber immer seltener sang.

Antonio, dagl' Organi, von dem vorigen in jeder Hinsicht wohl zu unterscheiden, lebte um mehr denn 300 Jahre früher (1460) und war Organist zu Rom; in Einem nur scheint er Aehnlichkeit mit jenem gehabt zu haben: er wußte gleich ihm, aber nur in einem noch größeren Maaße, durch seine Kunst deren Freunde in der größten Zahl um sich zu versammeln. Durch sein ausgezeichnetes und kunstreiches Orgelspiel nämlich hatte er eine so weit verbreitete Berühmtheit erlangt, daß, wie Landino in seinem Comment. üb. Dante (ed. 1481) berichtet, Organisten und Musiker überhaupt aus den entferntesten Gegenden Spaniens, Tonkünstler aus England und dem weiten Norden, von den Alpen und den Apenninen nach Rom kamen, um ihn zu hören und nach ihm sich zu bilden.

Antoniotto, Giorgio, ein italienischer Tonkünstler und Musikgelehrter, der aber den größten Theil seiner Blüthezeit außerhalb seinem Vaterlande zubrachte (um die Mitte des vorigen Jahrhunderts). Eine weite Ausgedehntheit erhielt sein guter Ruf vorzüglich durch sein Werk: Arte armonica, eine Harmonielehre, die ihrer Zeit unleugbar auch wegen ihrer Vollständigkeit, Gründlichkeit und klaren Darstellungsweise große Vorzüge vor vielen anderen ähnlichen Werken besaß, den Kenntnissen ihres Verfassers viele Ehre machte, und daher auch das Glück hatte, in London, wohin A. im J. 1760 sich begeben hatte, unter seinen Augen in's Englische übersetzt zu werden. Sie erschien daselbst 1761 unter dem Titel: Treatise on the Composition of Musik, with an Introduction on the History and Progress of Musik, from its Beginning to this Time. I und II. Vol. fol. — und wurde von Musikstudirenden viel gesucht. Das einzige praktische Werk, was wir noch von ihm besitzen, ist auch sein erstes und ist daher leider wohl nicht geeignet, ein bestimmteres Urtheil über ihn zu begründen; es sind XII Sonaten für Gamben und Violoncell, aus dem J. 1736, doch voll von Zeichen eines aufstrebenden Genies. 29.

Antwort (Beantwortung) wird in der Fuge der Eintritt des Themas genannt, mit dem eine Stimme der andern, mit dem Thema vorangegangenen, sich anschließt. Regelmäßig geschieht dies mit dem Gefährten, wenn der Führer, — oder mit diesem, wenn der Gefährte vorangegangen ist, in unregelmäßigen (oder freiern) Widerschlägen können auch Führer und Führer, Gefährt' und Gefährte einander antworten; stets aber kann nur unter zwei Stimmen von Antwort die Rede seyn, die zu einander in

der Beziehung der anführenden und sich anschließenden stehen. — Stellen wir uns vier Stimmen einer vollständigen Durchführung, z. B. in dieser Ordnung des Widerschlags, vor:

Sopran:	Führer,	x	—,	x	x
Alt:	o	Gefährte,	—,	x	x
Tenor:	o	o	—,	Führer,	x
Baß:	o	o	—,	o	Gefährte.

(o bedeute Pausen, x einen Gegensatz, — einen etwaigen Zwischensatz, von welchen beiden hier nicht weiter die Rede ist) so antwortet der Alt dem Sopran und der Baß dem Tenor; denn diese beiden Stimmpaare bilden jedes das Verhältniß von Anführer und Nachfolger. Nicht aber könnte man sagen: der Tenor antwortet dem Alt (obwohl er formell ihm folgt), denn er beginnt ein neues Stimmpaar, nachdem das erste abgeschlossen und der Hauptsache nach (abgesehn vom x) vollendet hat. Das Nähere und Bestimmtere im Artikel Fuge. ABM.

Anzani, s. den Artikel Ansani.

Aoidoi (von dem griech. αοιδος — Sänger, Dichter) hießen die Sänger oder Barden der heroischen Zeit in Hellas, welche die Helden- und Göttersagen in geschmückter Rede bei den Volksversammlungen, den Zusammenkünften der Fürsten und andern öffentlichen Festen vorsangen, und dabei sich mit dem Spiele der Cyther begleiteten. Auf diese Weise waren sie auch die eigentlichen Aufbewahrer und Anordner, auch theilweisen Verfasser jener Gedichte.

Apel, Johann August (andern Nachrichten nach auch Friedr. Aug. Ferdinand), geb. zu Leipzig 1771, Sohn eines Bürgermeisters, erhielt seinen früheren Unterricht theils durch Privatlehrer, theils auf der Thomasschule zu Leipzig; studirte nachher von 1789 an daselbst und zu Wittenberg Jurisprudenz und daneben mit vielem Eifer Naturwissenschaft und Philosophie, die hauptsächlichsten Grundlagen seiner späteren großen schriftstellerischen Wirksamkeit, wurde 1795 Doctor der Rechte, späterhin Rathsherr und starb 1816, nachdem er bis dahin sich der festesten Gesundheit zu erfreuen gehabt hatte, an einer Halsentzündung. Er war einer der besten und gelehrtesten Aesthetiker unserer Zeit, der die vollste Aufmerksamkeit und Hochachtung namentlich der Tonsetzer verdient; sein kräftig männlicher Geist mußte zwar durch manche zum Theil verschrobene Gemüthsverhältnisse sich erst hindurch arbeiten, ehe er das Wahre vom Falschen unterscheiden und den ächten Werth der Dinge kennen lernte, um desto unerschütterlicher aber steht auch seine Ansicht, desto entschiedener war er allem Niedrigen, Kleinlichen und Unfreien im Leben feind, desto unverwandter war sein Blick auf das Hohe und Bleibende gerichtet, und desto eifriger bauete er in der inneren Welt der Wissenschaft und Kunst. Die Abhandlungen, mit denen er die Leipziger musikalische Zeitung zierte, und die zunächst hier Interesse für uns haben, sind durch und durch von einem solchen erhabenen und lichtschauenden Geiste belebt, weshalb freilich ungeübtere Denker sich nicht eben zu ihnen hingezogen fühlen, der geübtere aber desto lieber und staunend oft bei ihnen verweilt; man vergleiche unter anderen jene Zeitung Jahrg. II, p. 753. und 769. „über Ton und Farbe", eine Abhandlung akustischen Inhalts; und ferner Jahrg. IV, Nr. 9. bis 14: „über Musik und Declamation", aus Veranlassung der Preisaufgabe des französischen Nationalinstituts; auch in Wielands Merkur Jahrg. 1800, Octoberstück: „über musikalische Behandlung der Geister", — ein wahres Meisterstück von Scharf-

sinn und in der Philosophie der Kunst. — Bleibenden Ruhm aber hat ihm gebracht, und wichtiger noch als alle diese vortrefflichen kürzeren Abhandlungen ist auch für die Tonsetzer und Aesthetiker ins Besondere seine „Metrik", Leipz. 1814, ein Werk, neu in seiner Art, zu dessen Abfassung ihn seine vielen andern vorhergehenden poetischen und dramatischen Schriften veranlaßt hatten, und das er früher auch schon durch eine sehr gelungene Abhandlung vorbereitete. Bisher hatte er die Verskunst nach dem bekannten Herrmannschen Lehrbuche studirt, allein je tiefer und allseitiger er sich in dessen System hineinarbeitete, desto mehr zogen ihn seine eigenen Erfahrungen und Forschungen von demselben wieder ab, und er betrat endlich aufs entschiedenste die Bahn der Takttheorie. A. wurde von Herrmann heftig angegriffen, er aber antwortete nicht, setzte vielmehr ruhig und noch eifriger seine Forschungen fort, und so vorsichtig als er seine Schritte vorwärts lenkte, so fest wurde er auch durch einen jeden derselben von der Richtigkeit seiner Ideen überzeugt, die dann unter einem solchen klaren und scharfsichtigen Geiste, wie in ihm lebte, nur gar bald zu einem vollständigen Systeme sich ordnen und zusammenfügen mußten. Doch konnte er sich, was eine seltene Gewissenhaftigkeit und Vorsicht beurkundet, nach einem zehnjährigen eifrigen Studium erst entschließen, dasselbe der Welt in einer ausführlichen Bearbeitung vorzulegen, leider aber mußte der Tod ihn dabei übereilen. Um seine schriftstellerische Thätigkeit hierauf allein zu beschränken, dazu war er viel zu sehr mit reichen Kenntnissen, scharfem Beobachtungs- und Vergleichungsgeiste ausgestattet; nach allen Seiten in dem weiten Gebiete der Natur und Wissenschaft wandte er vielmehr, wie schon bemerkt, seine Forschungen, und beschenkte die schöne Literatur mit einer langen Reihe der gediegensten und fantasiereichsten Werke; doch kann deren Anführung, da sie alle außer dem Gebiete der eigentlichen Tonkunst liegen, nicht hier erwartet werden. tz.

Apell, David von, geb. 1754, gest. 1833 zu Hessen-Cassel, der Sohn eines Steuerdirectors, der sich später nobilitiren ließ, verdient in der That eine der ersten und beträchtlichsten Stellen unter den Dilettanten der Musik. Als liebenswürdiger, überall gern gesehener junger Mann, hatte er sich, nächst den Studien eines Cameralisten, auch Kenntnisse in der Praxis und Theorie der Musik erworben, die ihn über das Gewöhnliche erhoben, und in den Stand setzten, ein richtiges Urtheil über Beide fällen zu können. Daher denn junge Künstler, galt es einen guten Rath, oder selbst Unterstützung, ihre Zuflucht zu ihm nahmen, und nie unzufrieden von ihm hinweg gingen. Zu seinem höchst vortheilhaften Aeußeren gesellte sich ein Vermögen, welches man auf 20,000 Thlr. schätzte; was Wunder daher, daß er, nachdem er kaum eine Anstellung als Assessor bei der Finanzkammer erhalten, sich verehelichte? Eine Tochter des berühmten Historienmalers Tischbein, schön, und reich wie er, ward seine Gattin. Es war damals, unter der Aegide des Landgrafen Friedrich II., ein frohes Leben in dessen Residenz, und Künste und Wissenschaften, denen er persönlich huldigte, standen im höchsten Flor. Schauspiele, Opern, Ballette, sowohl im ernsten als im komischen Style, und Concerte aller Art ergötzten das Publikum. Unter dem Namen: Société philarmonique bestand ein Concert, an welchem sowohl Liebhaber der Musik, als Musiker, ja die gesammte Hofkapelle Theil nahmen. An diesem Concerte, das von den reichen Einwohnern Cassels erhalten wurde, und wozu der Eintritt frei war, stand von A. als erster Director und seine Direction ließ nichts zu wünschen übrig. Wer aber nur einigermaßen mit solch einer Stellung be-

kannt ist, der wird auch von dem Kostspieligen derselben unterrichtet seyn, und es ganz natürlich finden, daß v. A—s Vermögensumstände sehr darunter leiden mußten. Es hätte ihm nöthig gethan, einen Freund zu besitzen, der ihn von seiner allzugroßen Liberalität zurückgehalten, und ihm sein Kunstgeschäft mehr an das Herz gelegt hätte. Leider jedoch fehlte ihm dieser, und als er mit einem Ballett öffentlich auftrat, welches dem sachverständigen Fürsten mißfiel, und dieser nach dem anonymen Verfasser fragte, bekam die Finanzkammer den Auftrag: den Herrn Assessor an seine Pflicht zu erinnern. Dazu kam demnächst, daß sich der Schwiegervater genöthigt glaubte, ein fidei commissum zu errichten. Ersterem war leicht zu begegnen: v. A. trat nicht weiter als Musiker öffentlich auf; Letzteres brachte jedoch, wie sich voraussehen ließ, Zwiespalt in dessen Ehe, was um so trauriger seyn mußte, da schon Kinder in ihr erzeugt waren. Auch kehrte der häusliche Frieden nicht wieder zurück, und das sonst mit allem Rechte beneidete Ehepaar trennte sich auf immer. Der Tod des Landgrafen war den Künsten ein nur zu herber Schlag. Das sämmtliche Theaterpersonal wurde auf der Stelle entlassen; und auch die Musiker wurden mit einem sehr geringen Gnadengehalte abgedankt. In die hieraus entstandene tonlose Zeit brachte von Apell ein neues Leben. Die Société philarmonique entstand aufs Neue, und die Musici wurden bezahlt, um ihnen einige Stütze zu geben. Nach verflossener Trauerzeit wegen Ablebens des Landgrafen traf eine deutsche Schauspielergesellschaft in Cassel ein, und von A., der jetzt zum Oberkammerrath ernannt worden war, wurde vom neuen Regenten zum Director derselben angestellt. Diese Direction machte ihm viel Arbeit, und der Diatriben waren kein Ende, da v. A. mehr der französischen als der deutschen Dramaturgie huldigte, so daß er einst, bei Anwesenheit der Stände, „Kaspar der Thorringer" aufführen ließ. Nach dem kurzen Intermezzo der westphälischen Regierung erhielt er diese Stelle abermals, ward zum Geheimenkammerrath, und nach der Reihe zum Geheimenrath ernannt, mit welcher Stelle der Orden vom goldenen Löwen verbunden war. Bei der Wiederbesetzung des später erledigten Präsidiums der Finanzkammer überging man ihn jedoch, worauf er, so sehr auch sein Vermögen durch alle jene Unternehmungen und seinen ungeregelten Haushalt bereits zusammengeschmolzen war, in den Ruhestand versetzt zu werden verlangte. Es geschah, und nun widmete er sich lediglich der Musik und der Poesie, dieser jedoch nur in französischer Sprache. Von seinen im Drucke erschienenen Werken besitzen wir 1) einige italienische Duette und Arien, welche zu London, Offenbach und Speyer erschienen; 2) sechs Canzonetten von Metastasio; 3) Il trionfo della Musica, Oper; 4) einige Arietten von Capelli. Außerdem aber hat er noch eine lange Reihe nicht werthloser Tondichtungen im Manuscript hinterlassen. Seine poetische Muse sprach sich in zwei Bändchen Gedichten aus, bei denen wir an Schillers Distichon „die Weser" erinnern, die auch einen Theil Hessens bespült. Sie gehören der Jugendzeit an, und sind Werke, über die sich schon der alte Georgibus mit den, freilich etwas unhöflichen Worten, aussprach: „Pernicieux amusements des esprits oisifs, Romans, Vers, Chansons, Sonnets, Madrigaux etc. puissiez vous marcher à tous les diables!" In seinen älteren Tagen schickte v. A. eine Missa seiner Composition an Se. Heiligkeit den Papst Pius VII., der ihn hierauf zum Ritter vom goldenen Sporn machte, ohne ihm jedoch das dazu gehörige Diplom zu übersenden, weil v. A. ein Protestant war. Nicht zu übersehen sind übrigens wirklich große Verdienste, welche v. A. als Uebersetzer der Gedichte ausländischer Tonwerke sich erworben hat. Hätte er sich diesem Fache nur allein hingeben wollen, er wäre ein wahrer

Schutzgeist geworden aller fremdartigen Schöpfungen großer Tonmeister. Das beweiset unter Anderm seine Uebersetzung des „Idomeneo" in das Deutsche, wie auch die des „unterbrochenen Opferfestes" in das Französische, die beide große Meisterwerke und jedem Tonklange vollkommen analog sind. Der Abend seines Lebens war leider nicht beneidenswerth. Er starb, beinahe 80 Jahre alt. Seine wenige Verlassenschaft blieb seinen Gläubigern.

Apfelregal — eine alte Orgelstimme, und wie alle Regale natürlich ein Schnarrwerk. Auf den Pfeifen desselben, welche aus kleinen dünnen Röhren bestehen, ruht oben ein ohngefähr noch einmal so starker runder hohler Knopf mit vielen kleinen Löchern, aus welchen der Ton durch das Herausströmen des Windes hervorgeht. Aus diesem Grunde heißt dasselbe in einigen Gegenden auch wohl **Knopfregal**. In neueren Orgelwerken wird es gar nicht mehr angewandt.

A piacimento (ausgesprochen a piatschimento) — nach Wohlgefallen, nach Willkühr, dasselbe was a beneplacito, ad libitum, und al piacer. s. dies. a.

Apobaterion nannten die Griechen jedes Abschiedslied, vorzugsweise aber ein solches, welches wirklich von Jemand bei seiner Abreise oder seinem Fortgehen von einem geliebten Orte oder Gegenstande gesungen wurde. Natürlich trug dasselbe fast stets einen zärtlichen, rührenden und traurigen Charakter an sich.

A poco a poco — nach und nach, allmählich, wird zu einem Vortragszeichen wie crescendo, ritardando, accelerando etc. gesetzt, und bezeichnet, daß deren Wirkung nur allmählich eintreten und fühlbar werden soll. Oft steht dafür auch nur poco a poco. a.

Apodipna hießen bei den Griechen diejenigen Gesänge, welche nach der Abendmahlzeit gesungen wurden. Meistens waren dieselben religiösen Inhalts, und eine Art Dankgebete; doch traten zuweilen auch weltliche an deren Stelle.

Apollini, Salvator, Tonkünstler aus Venedig, dessen Bildungsgang den seltensten Beweis giebt, wie weit es das Genie für sich allein zu bringen im Stande ist. Noch in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts war er nichts weiter als Barbier; zufällig hört er einmal einen guten Violinvirtuosen, und findet einen solchen Wohlgefallen an dessen Spiel, daß er augenblicklich sich eine alte Geige kauft, und es auf alle mögliche Art und Weise versucht, selbst einige kleine Stückchen auf derselben spielen zu lernen. Unterricht hatte er gar nicht; die Noten lernte er nach einer abgeschriebenen Tabelle; nichts desto weniger aber brachte er es durch sein angebornes Talent und den unermüdlichsten Fleiß so weit, daß er schon in den Jahren gegen 1730 nicht nur als Virtuos, sondern auch als Componist, und namentlich als Gesangscomponist sehr hoch geschätzt wurde. Seine zahlreichen sogenannten Barcaroli's, welche später auch gesammelt im Drucke erschienen und die günstigste Aufnahme fanden, waren 1724 schon in dem Munde fast aller singenden Venetianer, und seine Opern: La Fama dell' Onore, della Virtú, dell' Innocenza in Carro trionfale (1727); Metamorfosi odiamorose (1732), und il Pastor fido (1739), zu welchen er kaum einen Dichter finden konnte und die deshalb auch sämmtlich in rein poetischer

Hinsicht durchaus keinen Werth haben, fanden Eingang in die Repertoire ziemlich aller italienischer Theater. Ein tiefer Kenner der musikalischen Kunst nennt sie die reinste Naturmusik, Ausbrüche des überfüllten Genies, die aber darum gerade nicht selten ihre eigentliche Richtung verfehlen; und es ist wahr, wäre A. früher der Unterricht und die Bildung zu Theil geworden, die er sich später durch das Studium sowohl theoretischer als praktischer Meisterwerke zu verschaffen suchte, ohne Zweifel wäre er bei seinen außerordentlichen Anlagen einer der größten Meister in der Kunst geworden; so aber waren seine Mittel zur Darstellung oft ganz falsch gewählt, das Darzustellende selbst oft verkannt, und nur das wahrhaft Angenehme, was seine Töne hatten, die reine Naturmusik war es, was dieselbe so beliebt machte, nicht die eigentliche Kunst; zu dieser reicht Genie allein nicht hin. Und deshalb auch gefielen jene Barcarolen am meisten und waren am weitesten verbreitet, weil diese Art von Gesängen ihrer ganzen Natur nach die leichteste Musik erfordern, und nur allein die heitere Stimmung des Gemüths zum Zwecke haben.

Apollo. Unstreitig gehört dieser Mythus zu den schwierigsten in der Mythologie; die verschiedensten Erklärungen hat man davon gegeben, wie in den ältesten so auch in den neueren Zeiten, und dadurch ihn noch schwieriger und dunkler gemacht. Frühere Erklärer hielten sich an die griechische Sprache, und brachten die sonderbarsten Etymologien zum Vorschein; neuere führen den Namen auf morgenländischen Ursprung zurück, und lassen ihn demnach im Allgemeinen Gott und Herr bedeuten. Doch gehört eine solche Untersuchung nicht hieher, vielmehr haben wir nur besonders hervorzuheben, in wiefern dieser Name auch für den Musiker von Interesse ist. — Wie Cicero (de nat. Deor. III., 23) berichtet, so nahmen die Alten 4 Apollo's an; den ältesten als den Sohn des ersten Hephästus und der Athene, und nannten ihn den Beschützer Athens; den zweiten als den Sohn des Korybas, auf Kreta geboren, um welche Insel er sogar mit dem Jupiter gestritten haben soll; den dritten als den Sohn des Jupiter und der Leto, der von den Hyperboreern nach Delphi gekommen sey; den vierten als arkadischen Ursprungs, von den Arkadiern Nomius genannt, weil er ihnen Gesetze gegeben habe. Doch mochten alle 4 wohl ein und derselbe A. seyn, der nur durch den Lokalmythus in jeder Gegend eine andere Umbildung erhalten hatte, durch welche der Charakter der Gegend sowohl als ihrer Bewohner sich aussprach. Unter dem dritten in Apollo gedachten Begriffe, also unter dem Delphischen Apollo, verstand und verehrte man den Gott der Dichtkunst und Musik. Der Sage nach nämlich wurde das Orakel zu Delphi von einer Schlange bewacht, d. h. sie war als Sinnbild der Klugheit zugleich auch Sinnbild des Orakels geworden, wie aber in dem Mythus überhaupt das Wachehalten Geschäft der Schlangen ist, z. B. vor den Gärten der Hesperiden, da Klugheit, Scharfsinn und Wachsamkeit stets wechselnde Begriffe waren, so läßt derselbe sie denn auch hier wirkliche Wache halten; ihr Name war, in Gemäßheit ihrer ursprünglichen Bedeutung und auch des bewachten Ortes, Pytho; Apollo, von den Hyperboreern kommend, begann einen Kampf mit dieser Schlange, erlegte sie und ward nun vollkommner Herr des Orakels (Apollod. I., 4. 1.). Als solcher hieß er dann der Weissagende (Iliad. IX., 404 f.), der im klippenreichen Pytho sein Orakel hat (Il. l. c. vergl. Odyss. VIII., 79 f.) Mit dem Orakel zu Delphi wurde auch A. als wahrsagender Gott, oder vielmehr als Orakeldeuter und Prophet Jupiters sehr schnell bekannt (Aeschyl.

Eumenid. 19); er war der Vorsteher, der Gott der Weissagung, eben deswegen aber auch der Dichtkunst und des Gesanges. Er spielt die Leier beim Mahle der Götter zum Wechselgesange der Musen (Iliad. I., 603 f.), lehrt die Sänger die Kunde der Vorzeit (Odyss. VIII., 488 f.) und von ihm und den Musen (s. dies. Art.) kommen die Sänger und Citherspieler (Theog. 94). Hatte man ihn aber einmal bestimmt in dieser Verbindung gedacht, so konnte es nicht fehlen, daß ihm nun auch die Erfindung eines musikalischen Instruments beigelegt wurde. Bei Homer und Hesiod heißt dasselbe Phorminx, in Hom. Hymn. in Del. und bei Diodor Kitharis, sonst Kithara, zu deutsch Cither; Bion VI., 9 bezeichnet ihn bestimmt als den Erfinder, und Callimach. Hymn. in Del. 253 läßt ihn die Lyra mit 7 Saiten beziehen, weil so vielmal die mäonischen Schwäne bei seiner Geburt um Delos geschwommen seyen, obschon Hom. Hymn. in Mercur. erzählt, daß Merkurius die Schildkröte mit so viel Saiten bezogen habe (vergl. d. Art. Saiteninstrument), und Apollod. III., 10. 2 angiebt, daß A., der dem Merkurius einen Theil der Kinder entführte, dieselben ihm gegen die Lyra zurückgegeben, und als Merkurius (s. dies. Art.) auch die Syrinx erfand, auch diese gegen einen goldenen Stab (Apollod. l. c. Heyne obss. pag. 274.) erhalten habe, worauf denn Merkur die Kunst, durch Steinchen zu weissagen, vom A. erlernte und zum Herold Jupiters und der untern Götter bestellt wurde. Auf diesen gemeinschaftlichen Besitz der Lyra und Cither deutet auch der Umstand hin, daß A. und Merkur, wie Pausan. V, 14 berichtet (der jedoch als Ursache angiebt, weil Merkur Erfinder der Lyra, A. der Cither sey), zu Olympia gemeinschaftliche Altäre hatten. (Ueber die Entstehung, Beschaffenheit und Bedeutung dieses Instruments sind weiter zu vergl. die Artikel: Lyra und Cither). — Die Musen, stets der Leyer folgend, traten zu A. über, und fanden bald einen Hügel und eine Quelle, welche der Hippokrene um nichts nachstand. Sie mußten in der Nähe des Gottes seyn. Da nun sein berühmtester Tempel des festen Landes zu Delphi am Fuße des Parnasses, und unfern die kastalische Quelle war, so wurden sie und ihre Verehrung dahin versetzt, und A. war von nun an der Musagetes, das Haupt ihres Chores und ihrer Auffseher. — So gingen die Vorstellungen von A., als Vorsteher der Dicht- und Gesangkunst, mit anderen Ideen von ihm, als Ordner der Harmonie der Natur vermischt, theils in den Mysterien, theils sogar auch außer denselben, bei den Griechen fort, und erregten noch andere Ansichten, die neue Mythen hinzufügten. Dahin gehört auch die Erfindung der Flöte, die ihm vorzüglich Alcäus zugeschrieben haben soll (Plutarch, de musica Tom. II. p. 1135 ed. Frkfrt.), andere aber, unter denen Korinna, Pindars Zeitgenossin, als die Urheberin genannt wird, der Minerva beilegen. Daher dachte man sich zur Zeit der Lyriker schon den A. unter einem sehr erweiterten Begriffe, als Vorsteher, als Gott jeder Musik. In dieser Rücksicht erwähnt auch Plutarch l. c. eine Bildsäule Apollo's auf Delos. A. hielt mit der rechten Hand den Bogen, mit der linken die Grazien, deren jede ein musikalisches Instrument, die erste eine Lyra, die dritte Flöten, die mittlere eine Syrinx am Munde hatte. Dieser Vorstellung widerspricht nicht die bekannte Fabel von dem Streite A—s mit Marsyas (Apollod. I., 4. 2), dem A. im Wettkampfe um den Vorzug im Flötenspiel und in der Behandlung der Lyra zur Strafe seines Uebermuths die Haut abzog, wovon er den Namen Ap. tortor bekam (Böttiger, im Attischen Mus. I. pag. 330). Ovid (Metam. XI., 146 ff.) erwähnt noch eines andern Wettstreits, den A. mit Pan in Rücksicht der Syrinx und Lyra hatte. Midas, König von Phrygien, entschied zum

Nachtheile des A., ungeachtet Tmolus bereits diesem den Vorzug zuerkannt hatte. Zur Strafe für das alberne Urtheil setzte A. dem Midas Eselsohren an. Falsch übrigens ist es, wenn Einige den A. in solcher Weise für den ersten Erfinder der Musik ausgeben, daß sie unter ihm den sonst unbekannten Jubal des A. T. verstanden wissen wollen. — Was die oben erwähnten 3 übrigen Begriffe und Deutungen von A., als Sonnengott rc. betrifft, so gehört, wie schon gesagt, deren Geschichte nicht hieher. Daher nur noch Einiges über die Darstellungen der Kunst. Wie Merkurius, Mars und Bacchus, so gehörte auch A. zu den unbärtigen Göttern, die als Ideale jugendlicher Kraft galten. Hirt in seinem mythol. Bilderbuche sagt: „keiner von den unbärtigen Göttern hat ein Gesicht von einem so länglichen Oval, keiner um die Augenbraunen so gewölbte und so hohe Stirn als A.; er ist des erhabenen Vaters ähnlichster Sohn und gleichsam der jugendliche Zeus. Seine Miene haucht selbst in Ruhe Begeisterung; bewegt sie sich zu harmonischen Tönen, so entglüht sein Antlitz zu flammender Anmuth. Erhaben furchtbar und furchtbar schön ist er, wenn gereizter Unwille seine Gestalt hebt und seine Züge schwellt.“ Seine langen, wolligten Haare sind gewöhnlich hinten aufgebunden, nur daß einige Locken auf die Schultern fallen, und über dem Scheitel ein Theil der Locken in einen Knoten geschürzt ist. Diesen Haarputz hat unter den männlichen Gottheiten A. allein. Am Apollo von Belvedere wallen hinten die Haare frei auf den Nacken, um dadurch den Zustand und die Miene des Zürnens desto deutlicher herauszuheben. Die Gestalt ragt durch ihre Schlankheit über alle jugendlichen Götter hervor, seine Hüften sind im Verhältniß zu der Brust die engsten: er ist der schnellste. Zu seinen Attributen gehören: 1) Bogen und Köcher, er ist der Geber des Todes und erfreut sich auch der Jagd, daher auch bisweilen ein Hirsch sich bei ihm befindet; 2) die Schlange, weil er die Pytho erlegte oder weil er Vorsteher der Heilkunde war; 3) die Cither und das Plectrum; 4) der Hirtenstab, von seinem Vorsteheramte über die Heerde; 5) der Greif und der Schwan, weil bei den Hyperboreern nämlich die Greife die Goldberge gegen die einäugigen Arismaspen hüteten, A. kommt deshalb auch auf Vasen und Münzen auf einem fliegenden Schwane vor, oder mit einem Greif bei sich; 6) der Dreifuß; 7) der Lorbeer, wegen der Daphne; und 8) der Rabe, wegen A—s Liebe zur Koronis, doch kennt Homer und Hesiod noch keine Lieblingsvögel der Götter. — Das schönste Kunstwerk des Alterthums ist der A. von Belvedere; hier erscheint er als Phöbus A. in erhabener ernster Miene, wo die höchste Jugend mit Majestät sich paart. Weit verschieden davon ist die Darstellung des Apollo als Musagetes, Führer der Musen; da trägt er den Charakter eines wollüstigen Genießers der Künste, abgezogen von aller Leidenschaft und aller Thätigkeit; gutherzige Heiterkeit und Ruhe zeigen sich zwar in seinem Gesichte, sein Körper aber nähert sich in einer gewissen Weichlichkeit dem des Bacchus. Vergl. Pitture d'Ercolan. T. III., tab. 1. — D. Sch.

Apollo-Lyra — ein von Ernst Leopold Schmidt zu Heiligenstadt im Eichsfelde im Jahre 1832 neu erfundenes Blasinstrument (eigentlich aber nur eine, jedoch bedeutende, Verbesserung des von Weinrich erfundenen und sogenannten Psalmelodicons), dessen Töne im harmonischen Zusammenklange denen der Violine, Clarinette, Hoboe, des Fagotts und der Hörner ähnlich sind. Besonders angenehm und täuschend sind die Klänge dieser letzteren, welche auch durch eine besondere Vorrichtung, ohne angeblasen zu werden, blos vermittelst besonderer Griffe wie ein Echo erklingen, und auch durch Krummbögen in andere Tonarten versetzt werden können.

C dur ist jedoch die dem Instrumente angemessenste Tonart, die aus derselben genommenen Harmonien klingen immer am kräftigsten. Den Namen A. L. gab ihm Hr. Sch. nach der äußern Form, in welcher es der Lyra völlig gleich sieht. Es ist 12½ Zoll hoch, 7½ Zoll breit, und 7 Pfund schwer; von Holz gebaut; auf dem vordern Theile befinden sich 16 messingerne Klappen und 6 Grifflöcher, an den beiden Seiten 8, und auf dem hintern Theile 18 Klappen. Oben in der Mitte der Lyra ist auf einem 8 winkligen messingernen Gestelle von ungefähr 3½ Zoll Höhe das Mundstück, welches unten dem der Clarinette, in seiner oberen Oeffnung aber dem des Horns ähnlich, und auch gleich diesem aus Messing verfertigt ist. Um das Instrument bequem spielen zu können, wird es auf einen Tisch gestellt, wozu sich unten an demselben ein eigener Fuß befindet; es können 4 bis 6stimmige Harmonien darauf ausgeführt werden; der Tonumfang ist vom tiefen F bis zum 3 gestrichenen f die ganze chromatisch-diatonische Tonleiter hindurch, so daß alle innerhalb dieser Grenzen liegenden Töne einzeln auf demselben hervorgebracht werden können; harmonisch aber enthält es in den Tonarten c, g, d, a und e dur nur die 4 Accorde: Dreiklang über der Tonica und über der Subdominante, über der Dominante den Quartsextenaccord, dann den Dominantseptimenaccord und wieder Dreiklang, also die eigentliche Cadenz; in den übrigen Tonarten: b, es und as dur und c moll meistens neben dem Dreiklange nur noch den Dominanten-Accord. In der Leipz. musik. Zeitung, Jahrg. 1833 Nro. 5, ist in einer Beilage neben der Zeichnung auch eine Probe (Heil unserm König Heil!) gegeben, was darauf ausgeführt werden kann und wie dies geschieht. Der Ton ist so stark und dabei doch wieder wohltönend, daß er sich sowohl für das Zimmer als den Saal eignet. Ueber das Innere des Instruments hat der Erfinder noch nichts bekannt gemacht. Im J. 1832 machte er damit eine Reise nach Holland, und soll beifällig aufgenommen worden seyn. Jetzt ist er mit der Verbesserung und Verbreitung desselben in Deutschland beschäftigt. Ob der Musik selbst, ihrem harmonischen Gebäude ein namhafter Nutzen damit gebracht werden wird, müssen wir noch dahin gestellt seyn lassen, so bewunderungswürdig auch die Erfindung an und für sich selbst ist.

Apollon — der Name eines lautenartigen Instruments, welches im J. 1678 von einem Pariser Tonkünstler, Namens Promt, erfunden wurde. Es ist mit 20 Saiten bezogen, die in einem solchen Stimmenverhältnisse zu einander stehen, daß ihre Töne zu allen Tonarten gebraucht werden können, und wirklich auch auf dem Instrumente aus allen Tonarten gespielt werden kann, ohne nur eine von denselben zuvor erst umstimmen zu müssen; in dieser Hinsicht also noch vollkommener als unsere Harfe, der es übrigens, was schon aus dem ganzen Tonumfange hervorgeht, in Betreff der übrigen Productionsfähigkeit bei weitem nachsteht. Nur zu der harmonischen Begleitung einer Singstimme kann es zweckmäßig angewandt werden; zu dem Vortrage selbstständiger und größerer Tonstücke eignet es sich durchaus nicht. Sein Ton ist sehr angenehm, noch angenehmer als der der Laute, und es muß daher auffallen, daß es sich keiner weiteren Verbreitung zu erfreuen hatte und neben der jetzt so allgemein eingeführten Guitarre keinen höheren Rang behauptet. In Deutschland wird es selten gefunden.

Apollonicon — ein von Flight und Robson in London erfundenes Instrument, das aber nicht mehr als eine Erweiterung des von Gurk erfundenen Panharmonicons zu seyn scheint. Wie dieses ist es seiner gan-

zen innern Einrichtung nach eigentlich nichts anderes als eine große Drehorgel, die in ihren Tönen vermittelst verschiedener Register allerhand Wind- oder Blasinstrumente nachahmt; Doppelbälke, die mit einem unaufhörlich fortwirkenden Schöpfbalge gefüllt werden, versehen es mit Wind. Die Anzahl derselben ist nicht bestimmt, und hängt von dem Umfange und dem Tonreichthume des ganzen Werks ab, jedoch bedarf ein Instrument mit einer guten Anzahl Register und einem 16füßigen Untersatz nicht mehr als nur 2 solcher Doppelbälke. In der Größe oder dem äußern Umfange trifft dasselbe mit einer mäßigen Kirchenorgel ziemlich überein. Die Zahl seiner verschiedenen Stimmen besteht gewöhnlich in 16 bis 20 Registern, welche, was das Eigenthümlichste und zugleich Merkwürdigste an dem Instrumente ist, mit der Umdrehung der Walze zugleich und ohne alle weitere äußere Hülfsmittel, also wie von selbst gleichsam mit aus- und eingehen. Dadurch nun wird die Abwechselung und Vermischung der Register so groß, mannigfaltig und zugleich doch auch präcis, daß durch die gewöhnliche Art der Registerzüge nichts Aehnliches hervorgebracht werden kann, und mithin auch in Hinsicht auf die Verschiedenheit und harmonische Mannigfaltigkeit des Klanges und des Vortrages jede andere Art Orgel diesem Instrumente um vieles nachstehen muß. Außerdem befinden sich an dem Apollon. noch 5 besondere und für sich bestehende Manuale oder Claviaturen, die aber nicht über einander, sondern neben einander wie schmale Tische angebracht sind, damit auch 5 verschiedene Spieler zugleich darauf thätig seyn können. In diesem Falle hat ein jeder der 5 Organisten seine eigene Stimme, der eine vielleicht die dem (hier mangelnden) Pedale eigentlich angehörenden Doppelbässe, der andere die accompagnirende Harmonie, der dritte die Hauptmelodie, der vierte die Nebenharmonien und imitirenden oder antwortenden einzelnen Melodiensätze, und der fünfte, was eben das zu executirende Tonstück noch für ihn darbietet. Wie beschwerlich demnach die Behandlung dieses Instruments seyn muß, leuchtet deutlich ein, und es kann daher nicht auffallen, daß dasselbe fast alleiniges Eigenthum der Erfinder geblieben ist, die es als eine miraculose Erscheinung in dem Gebiete der Tonkunst zur Schau stellen, und als tief denkende Mechaniker wirklich auch nebst jener von vielen Seiten her bewundert werden.

Apollonion. Diese merkwürdige Verbindung eines Tasten- und Pfeiffenwerks von 5 Fuß Länge, 3½ Fuß Tiefe, und beinahe 11 Fuß Höhe, bestehet a) aus einem aufrechtstehenden Fortepiano (Pantalon) mit zwei Clavieren, im Umfange von Contra F bis dreigestrichenem a; b) aus einem Flötenwerke von 2, 4, 8, Fußton; dann folgt c) ein Automat in Knabengröße. Dies sitzt, stehet auf, tritt auf das Proscenium, grüßt, hebt die Flöte an den Mund, und spielt mit richtiger Applicatur ein Concert, wozu das Instrument die Begleitung giebt; es grüßt sodann wieder und gehet rückwärts auf seinen vorigen Platz. Das A. kann in allen seinen Theilen auch einzeln gebraucht werden, läßt sich spielen, und spielt von selbst. Es hat 18 Hauptveränderungen, zu welchen die Züge theils unter der Claviatur, theils zu den Füßen, und die des Automates an der Seite angebracht sind. Ein einziger Zug ist hinreichend, das Ganze in Thätigkeit zu setzen. Der Erfinder desselben heißt: Johann Heinrich Völler, aus dem Dorfe Angersbach im Darmstädtischen gebürtig; er verfertigte es, um sich als Hofinstrumentenmacher in Cassel etabliren zu dürfen, und bedurfte dazu nicht mehr Zeit als 1½ Jahre. Die Arbeit eines Uhrenmachers, Schlossers, Drechslers und Schreiners abgerechnet, wurde er dabei auch von keinem Gehülfen unterstützt. Besonders merkenswerth an dem Instrumente ist die

außerordentliche Einfachheit seines Mechanismus; so compendiös und combinirt es erscheint, 8 Minuten reichen hin, um es ganz aus einander zu nehmen. Der eigentlichen Natur und Beschaffenheit seiner Construction nach ist denn auch der Ton dem eines Fortepiano und eines Pfeifenwerks ähnlich; wo das letztere die Melodie hat, da glaubt man eine helltönende Flöte, von einem Claviere begleitet, zu hören. Das wenige Glück, welches das Instrument gleich bei seinem Entstehen zu machen versprach, bestimmte den Erfinder, keine weiteren Verbesserungen daran vorzunehmen. Er löste es später selbst in seine einzelnen Theile auf, und hat es nie wieder zusammengesetzt. Mißlungene Nachbildungen davon sind hie und da wohl zum Vorschein gekommen. — Den mit besonderen vortheilhaften Privilegien verbundenen Titel eines Hofinstrumentenmachers erhielt Völler übrigens erst für die Verfertigung eines andern noch größeren mechanischen Kunstwerks; durch das A. konnte er seinen Zweck nicht ganz erreichen.

Aposiopesis (griech.) eigentlich das Abbrechen der Rede, wenn der Redner aus irgend einem Grunde auf einmal inne hält, und nach einiger Zeit erst, entweder in seinem begonnenen Vortrage fortfährt, oder auf irgend einen anderen Gegenstand seine Aufmerksamkeit richtet. In ähnlicher Bedeutung wurde dieses Wort nun auch in die Tonkunst übertragen, und die Griechen bezeichneten damit das, was wir Generalpause (s. dies.) nennen, einen vollständigen und allgemeinen Halt in der Anwendung der verschiedenen Stimmen.

Apothetos hieß bei den Griechen eine gewisse und bestimmte Melodie für die Flöte; wie aber dieselbe beschaffen war, und wodurch sie sich von allen anderen unterschied, ihr eigenthümlicher Charakter 2c., das läßt sich nicht genau mehr angeben. Geht man auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes zurück (αποϑετος heißt: bei Seite gesetzt, und daher aufbewahrt, verachtet), so kann man wohl vermuthen, daß dieselbe vielleicht irgend einer Hauptmelodie untergeordnet war, als Nebenmelodie erschien, oder auch wohl, daß man darunter irgend eine verachtete, mehr bei dem gemeinen Volkshaufen beliebte Flötenweise und dergleichen verstand; aber dies oder Aehnliches für zuverläßig anzunehmen, wäre jedenfalls gewagt. 48.

Apotome (abgel. von αποτομη — das Abschneiden, die Scheidung, Trennung) war bei den Griechen die musikalische Bezeichnung der ungleichen Hälfte des getheilten ganzen Tones, oder das, was wir „großer halber Ton" nennen, und zwar, nach dem Pythagoräischen Systeme oder mathematisch berechnet, in dem Verhältnisse von $\frac{2048}{2187}$. Vergl. den Art. Griechische Musik.

Appassionato — leidenschaftlich, wird meistens als nähere Vortragsbezeichnung zu einem andern Worte hinzugesetzt, oder im Verlaufe eines Tonstücks bei Verstärkung des Ausdrucks gebraucht, wobei sowohl das Tempo, ohne jedoch seinen ganzen Charakter eigentlich zu ändern, ein wenig schneller wird, als der ganze Vortrag etwas Unruhig-leidenschaftliches und in jeder Beziehung Erhebendes und Feurigeres annimmt.

Appell heißen beim Militär diejenigen Trompetentöne oder Trommelschläge, mit welchen den Soldaten das Zeichen zum Rückzuge, und zur Versammlung bei der Fahne gegeben wird, s. d. Art. Feldstück. Dann aber wird überhaupt auch jedes Signal zu irgend einer Versammlung so genannt.

Appenato (ital. v. appenare — quälen, bekümmert seyn) — leidend, bekümmert; in der Musik dasselbe, was con amarezza (s. amarezza) und con dolore (s. dolore).

Applicatur oder Fingersatz. Hierunter wird die Anwendungsweise der Finger bei der Behandlung musikalischer Instrumente verstanden. Die Applicatur ist von doppelter Art. Die eine bewirkt bei dem vibrirenden Körper bald engere bald weitere Schwingungen, mithin bald höhere bald tiefere Töne, z. B. bei den Blas- und Streichinstrumenten; die andere setzt den klingenden Körper immer in dieselbe Schwingung und erzeugt daher auch nur immer einen und denselben Ton, wie bei den Tasten-Instrumenten und bei der Harfe. Am leichtesten ist die Applicatur bei Blasinstrumenten, z. B. bei der Flöte, Oboe rc., weil die Hervorbringung eines jeden Tones unseres Systems in der Regel von einem bestimmten Fingersatze abhängt. Es sind für jedes der genannten Instrumente gewisse Tabellen vorhanden, worauf man die Applicatur für jeden Ton findet. Hat man eine solche Tabelle für die Töne von etwa drei Oktaven dem Gedächtnisse eingeprägt, dann ist die Lehre vom Fingersatze gleichsam beendigt. Schwieriger aber wird sie bei Streichinstrumenten, indem ein und derselbe Ton, bald durch diesen bald durch jenen Fingersatz erzeugt werden kann; deshalb sehen wir diesen öfters über den Noten durch Ziffern angegeben. Am allerschwierigsten ist er jedoch bei solchen Instrumenten, wo er auf den klingenden Körper hinsichtlich der engeren und weiteren Schwingungen, mithin auf Höhe und Tiefe des Tones nicht einwirken kann, wie dies namentlich bei unsern Tasteninstrumenten der Fall ist. Die eigene Beschaffenheit der Claviatur, der größere Tonumfang, die eigenthümliche Behandlung dieser Instrumente rc. erschweren den Fingersatz, weshalb es lange dauerte, ehe man nur einige Principe darüber festsetzte. Angehende Clavierspieler richten sich gewöhnlich nach dem über den Noten durch Ziffern hin und wieder angegebenen Fingersatze, sehen sich aber verlassen, sobald diese Bezifferung fehlt. Die ersten Grundzüge zu einem Systeme der Applicatur für das Clavierspiel finden sich in einer „kurzen Anleitung, das Clavier oder Pianoforte spielen zu lehren, vom Dr. Heinroth, Göttingen bei Vandenhoeck und Ruprecht"; und ist hier darüber zu vergleichen der Artikel Fingersetzung. rth.

Appoggiato (ausgesprochen appoddschiato) — angelehnt sagt man von Noten, die mit anderen zusammenhängen, so z. B. bei Synkopien (s. dies.) und besonders von gebundenen oder Vorhaltsnoten. Es ist gleichbedeutend, nur in der entgegengesetzten Anwendung auf Instrumentalstimmen, mit col portamento di voce. s. d. Art. portamento. a.

Appoggiatura (ausgesprochen appoddschiatura) — Anlehnung, Anfügung, öfters auch in der Bedeutung von Vorschlag, Bindung rc. s. dies. Art. und appoggiato. a.

Appretur wird in der Musik nur mit Accommodement (s. dies.) gleich bedeutend gebraucht; und in diesem Sinne sagt man auch wohl: die Geige, das Violoncell rc. ist gut appretirt, hat eine gute Appretur, d. h. es ist ein richtiges Verhältniß unter allen ihren Theilen, sie sind gut eingerichtet.

Aprile, Giuseppe. Wenn die Stimme eines Castraten überhaupt noch Sopran genannt werden darf, so war A. allerdings einer der besten Sopranisten, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf den Thea-

tern fast aller Länder und größerer Städte sich hören ließen, weniger zwar durch eine starke und gleichmäßige, als durch eine reine, überaus biegsame und angenehme Stimme; auch eine achtungswerthe Schule und wirklich gründlich musikalische Bildung überhaupt erhoben ihn über die meisten seiner Kunstgenossen. Er war geboren ums Jahr 1740, besuchte nach bald vollendeter Ausbildung mehrere größere Bühnen Italiens, seines Vaterlandes, ging dann nach Deutschland, dessen Süden er aber nicht überschritt, sang hier an verschiedenen Orten und mit dem größten Beifalle, namentlich in Stuttgart in Jomellis „Dido" (1763), kehrte dann wieder nach Italien zurück, zuerst nach Mailand, dann nach Florenz, wo er besonders in Anfossis Burleske „il Geloso in cimento" glänzte, und endlich an das königliche Theater zu Neapel. Hier gab er gegen 1790 das öffentliche Singen auf, wirkte dagegen aber als Gesangslehrer, und zwar mit dem rühmlichsten Erfolge. Viele junge Talente haben ihm, der ein Sprößling der älteren noch ächten Schule war, ihre Ausbildung zu verdanken: eine Engländerin, Namens Miß Hard, welche sich 1790 bei dem englischen Gesandten zu Neapel, Ritter Hamilton, aufhielt, soll aus seiner Schule, ohne alle Vorbildung, als eine der besten Sängerinnen in die Welt getreten seyn. Welche sehr zweckmäßige Methode er auch bei seinem Unterrichte angewandt haben muß, beweiset sein in England viel verbreitetes Werk: The Italian Method of Singing, with 36 Solfeggas; und mit welchem feinen Geschmacke er, verbunden mit einer tiefen Kenntniß der innersten Natur des menschlichen Gesanges, diesen zu behandeln verstand, das möchte wohl in seinen vielen Canzonetten und übrigen Gesangscompositionen, von denen in Deutschland vorzugsweise IV Duetti notturni für zwei Sopr. und Baß bekannt und geschätzt wurden, nicht zu verkennen seyn. A. starb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Neapel. — i —.

Apulejus, Lucius, ein Platonischer Philosoph, geb. ums J. 150, noch unter Hadrians Regierung, in dem Städtchen Medaura im Tunesischen Gebiete in Africa, wo sein Vater zu den vornehmsten der Einwohner gehörte. Seine Mutter war aus Plutarchs Familie. Er studirte zu Carthago, Athen und Rom, und schrieb verschiedene Bücher über eben so verschiedene Gegenstände sowohl in Versen als in Prosa, unter denen auch ein musikalisches sich befand: Institutiones musicae; sie sind aber meistens verloren gegangen und nur ein Auszug aus allen seinen Abhandlungen unter dem Titel: Florida, ist uns noch von ihm übrig geblieben, in welchem er auch an verschiedenen Orten von den Eigenschaften und der Natur der Tonarten handelt. Obschon nur Bemerkungen, so sind dieselben für den Geschichtsforscher doch um so wichtiger, als sie, bei aller Kürze, tiefer einführen in das innere Wesen der alten Musik, leider aber nur sehr selten auf größeren Bibliotheken vorgefunden werden. Die noch von ihm vorhandenen philosophischen und oratorischen Werke, auch der Roman „der goldene Esel," stellen ihn als einen Mann von vielem und scharfem Witz, feurigem und rastlos thätigem Geiste dar, dessen Styl und Diction übrigens wohl nicht zur Nachahmung zu empfehlen seyn dürfte. 48.

Apycni waren eine bestimmte Gattung der Soni stantes (s. dies.), oder der äußersten Töne eines Tetrachords (s. dies.), welche von den Griechen auch Estotes genannt wurden, und zwar diejenigen Töne, welche mit denen, durch welche die sogenannt dichten Klanggeschlechter oder das chromatische und enharmonische Geschlecht gebildet wurden, in gar keiner Verbindung standen, also z. B. unser tiefe a, kleine d und eingestrichene a. Mehr hierüber findet sich unter den oben angezogenen Artikeln.

A quatro mani, franz. à quatre mains, abgek. à 4 m. oder à 4 ms., heißt: zu vier Händen, und wird als Ueberschrift vierhändiger oder solcher Tonstücke fürs Pianoforte und andere Tasteninstrumente gebraucht, welche von zwei Personen zugleich und zwar auf ein und demselben Instrumente vorgetragen werden müssen. Vergl. den Artikel vierhändig. In gleicher Weise bedient man sich des Ausdrucks

A quatro voci, d. h. zu vier Stimmen, z. B. Messa a quatro voci — eine Messe zu vier Stimmen oder vierstimmige Messe. Abgekürzt schreibt man blos a 4 (sc. voci). Mes. a 4, Madrig. a 4, Serenata a 4. etc. Ueber das Weitere ist zu vergl. d. Art. vierstimmig.

Aquaviva, Andreas Matthäus, Herzog von Atri und Teramo im Neapolitanischen, wurde geb. ums J. 1456, und starb zu Conservano 1528 im 72sten J. seines Lebens. In der Geschichte heißt er oft nur schlechtweg der Jesuiten-General, und wirklich auch hatte er sich in seinen jüngeren Jahren als Kriegsheld manche Lorbeeren errungen, später aber, als die bekannten Streitigkeiten jener Zeit aufhörten und mehr Ruhe in sein Leben eintrat, änderte er ganz und gar seine Neigung, Schwerdt und Helm warf er voll Unmuth von sich und ergriff das Buch und die Feder, um in der Wissenschaft sich zu versuchen und Unterhaltung zu finden. So schwer es dem Psychologen werden dürfte, diese plötzliche Veränderung in einer Lebensweise zu erklären, so viel Bewunderung verdient der noch größere Ruhm, den A. sich auf dem neu gewählten Gebiete erwarb. Er zog sich nach Neapel zurück, um dort mehr von literarischen Hülfsmitteln unterstützt zu seyn, legte eine eigene Buchdruckerei in seinem Hause an, und schien bei allen seinen Unternehmungen und rastlosen wissenschaftlichen Arbeiten wahrhaft zu buhlen um die Achtung der gelehrten Welt, die ihm denn auch reichlich gezollt wurde. Ob übrigens alle Schriften, welche von einigen Seiten ihm zugeschrieben werden, auch wirklich sein Eigenthum sind, oder auch nur in Wahrheit existirt haben, das darf noch sehr bezweifelt werden; über das Werk aber, was ihm einen ehrenvollen Platz unter den musikalischen Schriftstellern anweiset, herrscht kein Zweifel ob. Es ist dies eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der musikalischen Literatur, betitelt: And. Matth. Aquavivi, Principis omnibus belli et pacis artibus excellentissimi, Hadrianorum, Interamnatumque Ducis, illustrium et exquisitiss. disputationum libri quatuor: quibus omnis divinae atque hum. sapientiae, praesertim Animi Moderatricis, Musicae atque Astrologiae arcana, in Plutarchi Chaeronei de virtute morali praeceptionibus recondita, summo ingenii acumine retecta patefiunt, et figuris suo quaeque loco illustrantur. Opus praecl. unde Princ., ad reficiendum ex Reip. curis animum, documentum sibi petat; Sapientiae vero studiosus eruditionis fructum capiat uberrimum. Jam pridem exoptatum et nunc primum in Germania editum. Hellenopoli 1609. 4. Der sonderbare und lange Titel giebt den Inhalt desselben schon hinlänglich an. Mattheson hat in seiner Organistenprobe pag. 40 einen typus trium harmonices generum daraus, in Kupfer gestochen, mitgetheilt und mit den ehrendsten Lobsprüchen begleitet. Daß A. auch das Gute und Wahre oft mit zu vielen und langen Worten sagt, und dadurch nicht selten ermüdet, ist eine seiner schriftstellerischen Eigenthümlichkeiten, die um der Sache willen übersehen werden müssen. 39.

Aquin, Louis Claude d' (daher zuweilen auch Daquin geschr.). Weit entfernt, der Wahrheit entgegen zu treten, daß mehr noch als natürliche Anlage dazu gehört, ein Meister in der Kunst, vornehmlich der musi-

kalischen zu werden, daß hier das Genie für sich allein niemals ausreicht, vielmehr eine gründliche und vielseitige Durchbildung des Geistes, eine zartfühlende Seele und der feinste Geschmack demselben stets zu Hülfe kommen müssen; weit entfernt, diesem nicht blos aus der Kunst und Wissenschaft selbst hervorgegangenen, sondern auch auf der Erfahrung beruhenden Grundsatze nicht aufs bestimmteste beizutreten, wissen wir bei diesem Manne, der einst der Erste seines Jahrhunderts genannt wurde, doch auch nicht, ob wir der Natur gänzlich die Kraft absprechen dürfen, ohne alle äußere Hülfsmittel, außer der eigenen Entwickelung in sich, das Vollkommene gestalten zu können. Steht A. vielleicht auch nur als der Einzige, oder in der Reihe sehr Weniger da, der uns Veranlassung giebt, nicht ganz an solcher Möglichkeit zu zweifeln, so reicht jedoch auch das, was er war und leistete, vollkommen hin, die Veranlassung zum Rechte und die Vermuthung zur wirklichen Wahrheit zu erheben. Er wurde geb. am 4. Juli 1694 zu Paris, wo sich sein Vater, nachdem er auf einer Reise nach Tunis durch Schiffbruch all' sein Vermögen verloren hatte, durch Malerei kümmerlich ernährte. Ein in der Nachbarschaft wohnender Organist hatte Wohlgefallen an dem munteren und lernbegierigen Knaben, zeigte ihm Einiges auf dem Claviere und entdeckte dabei die großen Anlagen, welche derselbe zur Musik besaß. Unterricht darin ihm ertheilen zu lassen, war aber seinem Vater nicht möglich; doch war das auch nicht nöthig; ein Abbé schenkte ihm ein altes Clavier, und das reichte hin, daß der Knabe von sechs Jahren schon vor dem Könige Ludwig XIV, auf dem Flügel sich hören lassen und denselben durch sein Spiel in Staunen setzen konnte. König Ludwig, der zuerst die höheren Stände zu Paris Künste und Wissenschaften schätzen lehrte, soll, all' seinen eigenthümlichen Stolz verleugnend, ihm viel Freundliches, und der Dauphin unter Schulterklopfen gesagt haben: „dies Kind ist ein Wunder; es wird der Erste seines Jahrhunderts werden!" — und es traf ein; ohne Unterricht, denn bei den großen und schnellen Fortschritten, welche A. machte, können die wenigen Zurechtweisungen guter Freunde gar nicht in Betracht kommen, lernte er bald, ja errieth er eigentlich die Composition. Bernier, ein Freund seines Vaters, der ihn in Musestunden hin und wieder unterrichtete, verwunderte sich nicht wenig, als ihm das achtjährige Kind eine Sinfonie und ein vielstimmiges Beatus vir überreichte. Er ließ die Compositionen aufführen, theilte die Stimmen aus und stellte den kleinen Director auf einen Tisch, damit man seinen Taktirstab besser sehen konnte; eine Menge Zuhörer war zugegen, und diese erstickten fast das Kind mit Liebkosungen, als die ergreifende Musik schwieg, und Bernier rief laut: „ich weiß ihn nichts mehr zu lehren!" — Mehrere Passagen und Harmonien, die aber gerade die charakteristischen und ausdrucksvollsten in dem ganzen Tonstücke waren, fielen jenem auf; er fragte daher den Knaben, warum er das Alles so gemacht habe und wie die Accorde heißen? — „Ja davon," war seine Antwort „weiß ich nichts, aber ich meinte, so nur könnte es gut seyn." Wir wissen nicht, was wir hier mehr bewundern sollen, die Natur oder die Kunst? — Ein Versuch, die Orgel zu spielen, machte von da an diese zu A—s Lieblingsinstrumente. In seinem 12ten Jahre spielte er die Orgel in der heiligen Capelle für den alten und schwächlichen de la Guerre (dessen Frau allgemein bekannt ist) mit großem Beifalle. Im J. 1727, wo die wichtige Organistenstelle an der St. Paulskirche aufs neue besetzt werden sollte, erhielt er nach vorangegangener Prüfung den Vorzug vor Rameau; dieser nämlich hatte von einem der Examinatoren vorher das Thema zu der auszuführenden Fuge erhalten und

sich darauf vorbereitet, A. aber spielte dieselbe zu Jedermanns Verwunderung aus dem Stegreife und dennoch besser als Rameau. In dieser Kirche hörte der berühmte Marchand das erste Te Deum von Aquin, und besonders ein Quintett in demselben, ein Meisterstück von Melodie und Harmonie, ergriff ihn so sehr, daß er nach Beendigung des Gottesdienstes unter der Orgel den Componisten erwartete, und mit den Worten ihn umarmte: „ihr habt ein Wunderwerk gemacht, aber es giebt auch noch einen Marchand in der Welt, kommt und hört mich in der Vesper von St. Bonaventura bei den Franziskanern." A. folgte dieser Einladung, und von da an blieben Beide so innige Freunde, daß Marchand, als er das letztemal die Orgel bei den Franziskanern spielte, sagte: „Adieu, liebe Wittwe, A. allein ist deiner würdig." Ein seltenes Beispiel unter zwei Männern von ziemlich gleichen Verdiensten. — Im J. 1739 ernannte der König A. zum Hoforganisten an seiner Capelle, und damals war es, als er durch sein O filii in dem Offertorium, welches er mit so außerordentlicher Kunst und in 20 verschiedenen Veränderungen vortrug, den ganzen Hof in Verwunderung setzte. Im Monat März 1772 mußte er als 75jähriger Greis die neue Orgel in der heil. Capelle probieren; alle Anwesenden waren erstaunt über seine große Kunstfertigkeit und die Kraft und Gewandtheit, mit welcher er, einem Jünglinge gleich, das große Werk zu behandeln wußte. Es war dies sein Schwanengesang, drei Monate darauf, am 15. Juni 1772 starb er. Einen Beweis, welche große Meisterschaft A. im Orgelspiele besaß, liefert auch der Umstand, daß der Nestor Händel nur um ihn zu hören nach Paris reiste; und von seinem ächten Kunstsinne zeugen die Worte Rameau's zu Balbastre: „A. ist der Einzige, der sich durch den Modegeschmack nicht mit fortreißen läßt, und die Majestät der Orgel beibehält." Und dahin hatte derselbe es nur durch sich selbst gebracht! — Gedruckt besitzen wir von Aquin nur einige Pieçes de Clavecin und Noëls, auch eine sehr schöne Cantatille „La Rose"; außerdem aber hat er noch eine große Menge anderer Werke: Motetten, Cantaten, Opernacte, Sinfonien für die Orgel in Quartetten, Trios, Fugen ꝛc. im Manuscript hinterlassen, die auf den Bibliotheken zu Paris sorgfältig aufbewahrt werden.

5.

Araja, Francesco, wurde zu Anfange des vorigen Jahrhunderts geb. zu Neapel, widmete sich von frühester Jugend an vorzugsweise der Musik, und, wie es bei seinen außerordentlichen Talenten nicht fehlen konnte, mit dem glücklichsten Erfolge. Seine erste Oper: Berenice, mit welcher er im J. 1730 als Componist auftrat, fand gleich bei ihrer ersten Aufführung auf einem herzoglichen Schlosse unweit Florenz den ungetheiltesten Beifall; derselben folgte dann im nächsten Jahre schon die zweite: Amore per Regnante, zu Rom. Obgleich noch jung, so stand er doch bei dem ganzen musikalischen Publicum schon in der größesten Achtung, und als sich im Jahre 1735 zu Rom eine Gesellschaft italienischer Operisten zu einer Kunstreise nach Rußland bildete, wurde er einstimmig von derselben zum Meister und Director erwählt. So kam er noch in demselben Jahre nach Petersburg. Die erste Arbeit, welcher er sich hier nach Anordnung und Herstellung seiner Bühne unterzog, war die Composition der Oper Abiazaro (1737) für das kaiserliche Hoftheater, und 1738 die Oper Semiramide. In Petersburg blieb er volle 23 Jahre; in dieser Zeit brachte er noch fünf andere neue italienische Opern aufs Theater: Scipione, Arsace, Seleuco, Bellerophonte und Alessandro nell' Indie, und im J. 1755 auch die erste russische: Cephalus und Pocris. Besonders durch dieses Werk, dessen Dich-

tung nachher auch der mannigfaltigsten Umarbeitung — namentlich zu Balletten — sich unterwerfen mußte, setzte er sich in der höchsten Achtung und Liebe des Publicums fest, selbst die Kaiserin Elisabeth ließ ihm nach der ersten Aufführung desselben, nebst Ueberreichung eines kostbaren Zobelpelzes und 500 Rubel Geld, ihr Wohlgefallen darüber zu erkennen geben, und als dieselbe auch zu Moskau ein öffentliches Operntheater erbauen ließ, forderte sie persönlich ihn auf, zu dessen Eröffnung, welche am Krönungstage durch eine außerordentlich prachtvolle Aufführung der Oper la Clemenza di Tito nach Hasse's Musik gefeiert wurde, den Prolog: la Russia afflitta e riconsolata in Musik zu setzen, und belohnte seine nicht weniger gelungene Arbeit wahrhaft kaiserlich. — Durch solche reiche Honorirung seiner vielen, auch anderen als die genannten Compositionen, von denen in Deutschland vorzugsweise eine Sinfonie und mehrere Arien bekannt geworden sind, hatte A. sich ein ansehnliches Vermögen erworben, so daß er im J. 1759 mit den Worten: „ich bin reich, dem Alter mangelt der poetische Aufschwung und die nöthige Fantasie, warum soll ich fortarbeiten und vielleicht wieder fallen in meinem, mit jugendlicher Kraft errungenen Ansehn?", deren große Wahrheit sich wohl schon bei Manchen, aber leider nicht Reichen, bewährt hat, seine Stelle als Operndirector verlassen konnte. Er ging in sein Vaterland zurück und verlebte seine noch übrigen Tage in Bologna als Ehrenmitglied der dortigen Filharmonischen Gesellschaft, denn zu einer für die Oeffentlichkeit bestimmten Composition setzte er, seinem Vorsatze gemäß, nie wieder die Feder an; nur zur Unterhaltung, zur Belehrung Anderer und in Ruhe für sich beschäftigte er sich hie und da noch mit seiner Kunst. Auch als Mensch genoß A. die allgemeinste Achtung, und eine nicht geringe Zahl junger Künstler, die ihn als Lehrer und Wohlthäter hoch verehrten, war besonders in seinen letzten Tagen stets um ihn versammelt. Er starb gegen das Jahr 1762, tief betrauert von Vielen. — g.

Arailza d', s. Rotondi d'Arailza.

Aranda, del Sessa d', ein Mönch, der in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts auch als Kirchencomponist sehr berühmt war; von allen seinen Werken aber, welche den meisten Nachrichten zu Folge sehr zahlreich gewesen seyn sollen, besitzen wir nichts mehr als eine Sammlung Madrigalen, welche auch auf der Münchener Bibliothek unter dem Titel: Madrigali à 4 voci. Ven. 1571. 4. obl. sich vorfinden, und noch im Jahre 1619 von einem gewissen Z. Raben zu Helmstädt nachgedruckt wurden, — ein sicherer Beweis von ihrer Gediegenheit und damaliger weit verbreiteten Beliebtheit. — i —.

Arauxo oder Araujo, Francisco de Correa d', war Organist zu St. Salvator in Sevilla und Dominikanermönch, stammte aus einer alten spanischen Familie, geb. ums J. 1581. Zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gehörte er zu den besten, gründlichsten und auch fruchtbarsten musikalischen Schriftstellern; sein größtes Werk: Musica practica y theoretica de Organo, welches zu Alcal de Henares in Folio gedruckt wurde, war vielleicht das Beste, was die spanische Literatur jener Zeit im Fache der musikalischen Kunst aufzuweisen hat, und das auch nicht blos bei den Tongelehrten jenes Landes, sondern auch bei denen in Frankreich und England den allgemeinsten Eingang fand und dem die größte Achtung zu Theil wurde. In der Vorrede zu demselben verspricht A. noch zwei andere Traktate über wichtige Theile der Musik herauszugeben: Casos morales de la Musica, und

Versos, allein es läßt sich nicht nachweisen, ob er sein Wort hielt, an Theilnahme und Lohn für seine Arbeit würde es ihm, bei seiner tiefen Einsicht und großen Gelehrsamkeit, nicht gefehlt haben. Nach Machado's Bibl. Lus. T. II. p. 136 hieß er Araujo, und wäre jenes sein Prachtwerk unter dem Titel: Facultad Organica 1626 in Fol. gedruckt worden; es kann seyn, daß dies der eigentliche Haupttitel und jener obige der näher erläuternde war, doch wird es meistens nur unter diesem angeführt und auch in größeren Bibliotheken gefunden. A—s sämmtliche Werke, die eine nicht unbedeutende Reihe von Folio- und Quartbänden umfassen, stehen auf der königlichen Bibliothek zu Lissabon, und werden hier theuer aufbewahrt. Er erreichte ein Alter von mehr denn 80 Jahren und starb am 13. Jan. 1663 in Sevilla. v. F.

Arbitrio — Willkühr; a suo arbitrio, nach seiner Willkühr, ist gleichbedeutend mit al piacer und dergl., s. dies. Art.

Arbuscula, römische Sängerin, welche, im 7ten Jahrhunderte der Stadt Rom, in den Spielen auftrat, die Pompejus dem Volke gab. Im ganzen römischen Gebiete hatte sie nur eine Nebenbuhlerin, und dennoch war sie stets bemüht, nicht den Beifall des großen Haufens, sondern nur den der Sachkenner sich zu erwerben, wie selbst Horaz von ihr versichert.

Arcadelt oder **Arkadelt**, Giov., ein Niederländer, war einer der Singemeister der Knaben (Maestro de putti oder Magister puerorum) zu St. Peter im Vatikan seit dem Anfange des Jahres 1539 bis zum letzten Novbr. desselben Jahres. Diese gute Einrichtung war zwar schon vom Papst Julius II. (regierte von 1505—1513) getroffen, aber erst in jener Zeit ausgeführt worden. Am 30. Decbr. 1540 wurde er päpstlicher Sänger. Als solcher kommt er bis 1549 in dem Tagebuche der päpstlichen Kapelle vor. Da nun nach Baini's Zeugniß diese Bücher von 1550 bis (incl.) 1552 abhanden gekommen sind, so ist nicht zuverlässig anzugeben, wann Arc. aus der päpstlichen Kapelle trat. Darauf wurde er Kapellmeister des Kardinals Karl von Lothringen. Als solcher gab er 3 Bände 4- und 5-stimmiger Messen zu Paris heraus 1557. Er gehört unter die vortrefflichsten Kirchen- und Kammer-Componisten seiner Zeit und wird für den gelehrtesten im damaligen Madrigalenstyle gehalten, von welcher Art Gesänge auch viele seiner Compositionen gedruckt worden sind, z. B. 3 Bände Madrigalen um 1539. Die Buchdrucker griffen so eifrig darnach, daß sie sich sogar nicht entblödeten, unter Madrigalen anderer Componisten seinen Namen zu drucken, was Vorsicht nöthig macht. Doni erwähnt in seinen Libreria 5 Bücher Madrigalen dieses Meisters. Besonders war das Madrigal: „Il bianco e dolce cigno" beliebt, seines überaus lieblichen und natürlichen Styles wegen, wie denn überhaupt die Madrigalen seines ersten Buches bis gegen 1750 fleißig als Lieblingsstücke gesungen wurden. Das Archiv der päpstlichen Kapelle verwahrt noch viele Messen und noch mehrere Motetten dieses geehrten Mannes. Zu Lyon sind noch einige Hefte Chansons von seiner Arbeit gedruckt worden. G. W. Fink.

Arcato (ital. von arcare — krümmen) bedeutet in der Musik dasselbe was coll' arco oder auch blos arco, s. dies.

Archangelus, ein im 16ten Jahrhunderte sehr berühmter Kirchencomponist, geb. zu Lonato, lebte als Mont-Cassinensischer Mönch im St. Euphemiä-Kloster zu Brixen. Von seinen vielen Compositionen sind aber nur einige Weihnachts- und Charwochengesänge unter dem Titel: Sacrae Cantiones etc. Venet. 1585, auf unsere Zeiten gekommen.

Archelaus, ein altgriechischer Tonkünstler aus Milet, der eine solche außerordentliche Fertigkeit im Citherspiel hatte, daß man ihm dieserhalb eine Statüe, Ehrensäule, errichtete.

Archestratus, ebenfalls ein altgriechischer Tonkünstler, geb. aus Syrakus und ein Pfeifer oder Flötenbläser; er war ein Schüler des Terpsion, und hat sich auch durch seine 2 Bücher de Tibicinibus (über die Pfeifen) als Schriftsteller einen seiner Zeit sehr berühmten Namen erworben. Vergl. Athen. lib. 14. — 48.

Archias, Tonkünstler des alten Griechenlands, Trompeter, von Hybla in Sicilien gebürtig, gewann in den Olympischen Spielen drei Mal den Preis, was sein Ansehn noch mehr erheben mußte, da zu seinen Zeiten die Trompete in noch sehr unvollkommenen Zustande und doch ein Lieblingsinstrument des griechischen Volks war.

Archicymbal, ital. Aricembalo, ein von D. Nicola Vincentino im 16ten Jahrhunderte erfundenes Clavier- oder Tasteninstrument, auf welchem man in allen 3 Klanggeschlechtern, sowohl in dem diatonischen und chromatischen als enharmonischen spielen konnte. Dazu war es nöthig, daß die großen und kleinen halben, so wie auch die großen und kleinen ganzen Töne getrennt und als für sich bestehende behandelt wurden; und deshalb hatte denn das Instrument zu den Tönen cis des, dis es, eis f, fis ges etc. keine gemeinschaftlichen, sondern für einen jeden derselben besondere Tasten und verhältnißmäßig gestimmte Saiten. Die Unbequemlichkeit und das fast an das Unmögliche grenzende Schwierige in der Behandlung eines so tastenreichen Instruments, da man niemals einen präcisen Anschlag darauf erreichen konnte, waren Ursache, daß es bald wieder in Vergessenheit kam, und die noch heut zu Tage nach den Ergebnissen der Akustik als unverbesserlich anerkannte Einrichtung der Claviere und überhaupt Tasteninstrumente mit dem temporirten Tonsysteme den Vorzug behielt.

Archiliuto oder Arciliuto (ital., ausgesprochen Arki- oder Artschiliuto, französisch Archiluth) war der älteste Name der **Theorbe** (s. dies.), deutsch eigentlich: die Erzlaute. Den etwas längeren Hals ausgenommen hat nämlich die Theorbe ganz die Gestalt einer Laute.

Archilochus, ein altgriechischer Tonkünstler, der nicht nur durch mehrfache sehr wichtige Erfindungen ein großes Verdienst um die Tonkunst, sondern auch als Dichter einen berühmten Namen sich erworben hatte. Er war gebürtig von der Insel Paros, und lebte in der 15ten Olympiade oder 720 Jahre vor Christo meistens zu Athen. Seine hauptsächlichsten Erfindungen waren: der Rhythmus von 3 Takten oder Füßen; der kurze schnelle Uebergang aus einem Rhythmus in einen andern und zwar verschiedenen; das Accompagnement des unregelmäßigen Sylbenmaaßes mit Saiteninstrumenten; die Epoden, ein kleines lyrisches Gedicht in abwechselnd 6 und 4füßigen Jamben; und endlich die musikalische Ausführung der Jamben, von welchen einige unter der Begleitung von Saiteninstrumenten blos recitirt, andere aber förmlich gesungen wurden. Als Dichter liebte er zu sehr die scharfe Satyre, als daß seine Werke einen weiter verbreiteten Eingang in das Publicum hätten finden können. Er hatte einen Lobgesang auf den Hercules gedichtet, der den Beifall des ganzen griechischen Volkes erhielt; nichts desto weniger aber war bei den Lacedämoniern das Lesen der Verse des A. bei Strafe verboten. 48.

Archimedes, ein Mathematiker, geb. zu Syrakus um 287 v. Chr.,

und verwandt mit dem Könige Hiero. Ein Genie der ersten Größe und der Bewunderung aller Zeiten würdig. Oft soll er so sehr in seine Untersuchungen vertieft gewesen seyn, daß seine Freunde ihn an die nöthigsten Bedürfnisse des Körpers erinnern mußten. Er machte die erstaunungswürdigsten Fortschritte in fast allen Theilen der Mathematik. Unter seinen Entdeckungen und Erfindungen ist für den Musiker besonders merkwürdig das Hydraulicum oder die Wasserorgel (vergl. dies. Art.). Vitruv giebt zwar einen gewissen Ctesibius für den Erfinder derselben aus, allein der sonst sehr getreue Kirchenlehrer Tertullian (Lib. de anima.) nennt sie ausdrücklich ein Werk des Arch. (specta portentosam Archimedis munificentiam), und die Ansicht, welche auch wohl schon zum Vorschein gekommen ist, daß nach etymologischer Bedeutung des Wortes Tertullian durch diesen Namen nur ganz im Allgemeinen einen großen Bauverständigen und Mathematiker habe bezeichnen wollen, ein wirklicher Mann dieses Namens gar nicht existirt habe, ist offenbarer Unsinn, denn es liegen jetzt noch Schriften über Arithmetik, Mechanik u. a. Gegenstände von ihm vor, und selbst einzelne architektonische Instrumente, so namentlich die bekannte Archimedische Schnecke, sind nach ihm benannt worden. Wahrscheinlicher hingegen ist, wenn einmal Vitruv recht haben soll, daß A. nicht der eigentliche erste Erfinder jenes Instruments war, sondern Ctesibius, er aber solche große Verbesserungen und vortheilhafte Veränderungen damit vornahm, die es zu jenem portent. munific. erhoben, und in dieser Gestalt es zu seinem eigenen Werke machten. Eine andere Erfindung, welche von dem großen, tiefdenkenden Geiste des A. zeugt, ist eine Maschine, vermittelst welcher er durch seine alleinige Handanlegung ein großes Schiff auf dem Lande fortbewegte, und bei deren Anwendung er dem erstaunten Hiero zurief: „nur einen Standpunkt, und ich bewege die Erde!“ — so auch die Methode, Gold im Wasser zu probiren. Ueber A. Leben vergl. I. M. Mazzuchelli notizie istoriche et critiche intorno alla vita ed egli scritti di Archimedes. Brescia 1737. 4. — C. M. Brandelii dissert. sistens Archimedis vitam etc. Gryphiswald 1789. 4. — o —.

Archiparaphonista hieß in der alten Römischen Kirche der Vorsänger, welcher die Gesänge der Gemeinde anfing und bei den Messen die Einleitung zu singen hatte, zugleich auch dem Priester das Weihwasser darreichen mußte.

Archytas, Pythagoräischer Philosoph und Mathematiker von Tarent, lebte 408 J. v. Chr. Geb., und erfand außer manchen anderen mechanischen Kunststücken, wie z. B. fliegende Tauben von Holz rc., auch einige rauschende Kinderinstrumente, namentlich das Crepitaculum (s. dies. Art.). Er meinte nämlich, von Natur aus sey das Geräusch, das man jedoch wohl unterscheiden müsse vom Lärm, dem Menschen die angenehmste Musik, denn selbst das Kind verlange nach nichts Anderem; und so wandte er seinen nicht zu verkennenden Scharfsinn auch nicht auf etwas Besseres und Höheres, wodurch er sich wahrlich viel größere Verdienste erworben haben würde. Den Lärm rechnete er nur dann mit zum Geräusch, wenn er wirklich vernünftiger Art sey. — Außer diesem lebte auch noch ein anderer Archytas, ein altgriechischer Tonkünstler aus Mytilene, der schon einen solchen tiefen Blick in das Innere seiner Kunst, den psychischen Ausdruck seiner Töne, gethan hatte, daß er einst, als man ihm Vorwürfe über die Undeutlichkeit seiner Sprache machte, nur antwortete: mein Instrument redet für mich. 48.

Arci-Cembalo ist die italienische Benennung des **Archicymbal**, s. dies.

Arciliuto, s. Archiliuto.

Arci-Viola di Lira, s. Lira da Gamba.

Arco (ital., franz. Archet) — der Bogen, womit die Geigeninstrumente intonirt werden. S. **Bogen**. Steht in einem Tonstücke oder in einer Stimme der Bogeninstrumente, über oder unter den Noten, arco oder coll' arco, so bildet es den Gegensatz von pizzicato (s. dies.) und zeigt an, daß von da an die Töne nicht mehr durch ein Abschnellen der Saiten mit dem Finger (pizz.), sondern durch das Anstreichen derselben mit dem Bogen hervorgebracht werden sollen. Natürlich sind die auf diese Weise entstehenden Töne viel klang- und gesangreicher, auch kräftiger, voller und mehr gebunden, als die piquirten, welche meistens nur einen komischen Character an sich tragen und als das äußerste staccato gebraucht werden.

Ardalus, Sohn des Vulkan, geb. zu Trözene, woselbst er auch zuerst den Dienst der Musen einführte, und diese daher den Namen Ardalites erhielten (vergl. Pausan. II. 31.). Nach der Erzählung eben dieses Schriftstellers war er auch der Erfinder der Flöte, und Plinius schreibt ihm den ersten Versuch, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, also die Erfindung dieser Art des Accompagnements zu; doch müssen wir dahin gestellt seyn lassen, ob alle diese Erfindungen nicht bloße Nachsagen waren, welche aus der Ehrung obiger Einführung des Musendienstes in seinem Geburtslande entstanden. 10.

Ardemanio, Giulio Cesare, war Capellmeister und Organist an den Kirchen St. Maria della Scala und Fedele zu Mailand, auch am dasigen Hof, starb daselbst im J. 1650. Sein ausgezeichnetes Orgelspiel diente zum Muster aller angehenden Künstler, und noch durch die ganze 2te Hälfte des 17ten Jahrhunderts wurden seine gediegenen Compositionen vielen andern vorgezogen und in den Kirchen öffentlich aufgeführt. Was von denselben für den Geschichtsforscher von besonderer Wichtigkeit ist, und namentlich die damalige Instrumentirweise aufs beste charakterisirt, ist uns unter dem Titel: „vollstimmige Kirchenmusik (1628)“ aufbewahrt worden; auch finden sich neben derselben noch einige, im J. 1616 gedruckte, Motetten von ihm auf mehreren Bibliotheken Italiens und Deutschlands. — U —.

Ardito — kühn, beherzt; ein selten gebrauchter Ausdruck, häufiger audace, s. dies.

Ardore, Marquis de St. George und Prinz von. Selten wohl trifft man bei Staatsmännern mit den ihnen nothwendigen Eigenschaften und Kenntnissen so viel fein gebildeten Geschmack und gediegene Kunstfertigkeit vereinigt, als diese dem Marq. A. zugesprochen werden mußten. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von 1767 an, war er Königl. Neapolitanischer Gesandte am Pariser Hofe, ein gewandter Diplomat, zugleich aber auch gründlicher und geschickter Musiker, und zwar nicht blos in praktischer, sondern auch in theoretischer Hinsicht. Die Tonkunst ehrend und wahrhaft liebend bewegte er sich mit anziehender Humanität in den geselligen Cirkeln wirklicher Tonkünstler, und hörte es gern, von ihnen Mitgenosse und College genannt zu werden. Besondere Gewandtheit und Kenntnisse besaß er in der Gesangscomposition, namentlich im ernsten Style; mehrere Cantaten und Opern, welche er verfaßte und zu wiederholten Malen öffentlich aufgeführt wurden, hatten sich des Beifalls sowohl

des nichtmusikalischen Publikums und bloßer Dilettanten als auch eigentlicher Künstler und Kenner der Musik zu erfreuen. Wir bedauern außer Stande zu seyn, nähere Nachrichten über A—s Leben mittheilen zu können.

A re bezeichnet in der alten Solmisation (s. dies.) das große oder tiefe A. In dem Tonsysteme des Guido von Arezzo nämlich, welcher die Sylben ut re mi etc. erfand (s. Alphabet), war dieses A als der zweite Ton in dem Herachorde des großen G, in welchem nur allein es vorkommen konnte, zugleich auch derjenige, auf welchen in den Singübungen ohne Text jederzeit die Sylbe re fallen mußte. Guido hatte nur 6 dieser Sylben: ut re mi fa sol la, weshalb auch das kleine und eingestrichene a, je nachdem das Herachord begann, bald la, bald mi und bald re heißen konnte (s. A la mi re); in dem Herachorde vom großen G aber, das die tiefste Saite in dem Guidonischen Tonsysteme ausmachte, war A allemal die zweite Stufe, und so konnte es auch mit keiner andern Sylbe als nur mit re gesungen werden: G. A. H. c. d. e. gleich ut. re. mi. fa. sol. la., woher dann endlich der bestimmte Name A re als Bezeichnung des großen A entstand.

Arena, Giuseppe, (auch G. d'Ar.). Mit so wenigen größeren Compositionen auch dieser vortreffliche Tonkünstler die Welt beschenkte, so war doch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl keiner seiner Kunstverwandten bei dem Publikum nicht blos Neapels, woselbst er sich aufhielt, sondern ganz Italiens so beliebt als er. Die Ursache davon läßt sich wohl erklären: wir haben noch 2 Opern von ihm, Pigrane (für das große Theater St. Chrysostome zu Venedig 1741) und Achille in Sciro, und sie sind voll von ächt italienischem Feuer, ihre Gesänge so melodisch und doch aufs dichteste durchwebt mit kühnen Schattirungen, und ihre Harmonien so einfach und doch durchdringend, daß, wenn auch weniger die Deutschen, die Italiener, namentlich in jenen Zeiten, gewiß mit dem größten Wohlgefallen sie anhörten. Ihr ganzes Naturell, möchten wir sagen, spricht sich in denselben aufs unzweideutigste aus; leicht wie sie sind, und doch leidenschaftlich, wie sie gern schwelgen in dem Genusse aller Kunst. Von den näheren Lebensumständen A—s ist leider uns nichts bekannt geworden. —i—

Aresti, Floriano, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister in Venedig, und einer der größten Meister seiner Schule, von dem leider nur zu wenig und Weniges bekannt geworden ist. Unsere Zeit besitzt nur noch 4 Opern von ihm: Crisippo, Ferrara 1710; Enigma disciolto, Bologna 1710; la Costanza in cimento con la crudelta, Venedig 1712; und Il Trionfo di Pallade in Arcadia, Bologna 1716; die aber, ihrem Innern und Aeußern nach, mehr als hinreichend sind, unser eben ausgesprochenes, kurz gefaßtes Urtheil zu begründen.

Aretin, Christoph Freiherr von, geb. zu Ingolstadt am 2. Decbr. 1772, studirte zu Heidelberg, Göttingen und Paris, wurde 1799 bairischer Landesdirectionsrath, 1803 Regierungscommissär bei der Durchsuchung der Klosterbibliotheken, 1804 Vicepräsident der Academie der Wissenschaften, 1806 Oberbibliothekar an der Centralbibliothek zu München und 1809 Ritter des Civilverdienstordens; war sowohl als Staatsmann als auch als Schriftsteller in mehrfacher Hinsicht ein überaus thätiger Mann, und daneben noch ein gründlich gebildeter Musiker und sehr fruchtbarer Componist. Seine Werke politischen, historischen, literarischen und auch artistischen Inhalts, deren er in den Jahren von 1800 bis 1820 eine reiche Zahl ins Leben rief, und unter welchen besonders die Zeitschrift „Allemannia", und „die Plane Napoleons und seiner Gegner in Deutschland" viel Aufsehen

erregten, gehören nicht hieher; dagegen wollen wir auf seine Tondichtungen für Kirche und Kammer, und vorzüglich auf seine „Gesänge beim Clavier", auf welchem Instrumente er sich eine große Meisterschaft erworben hatte, aufmerksam machen. Die Originalität ihrer Erfindung zeigt den Mann von Kopf und Herz, ihre Anordnung und Ausarbeitung den kunstgebildeten Tonsetzer. A. starb am 24. Decbr. 1824 zu München als Präsident des Appellationsgerichts im Regenkreise, und als ein vom bairischen Volke, früher zwar verkannter, später aber sehr hoch geehrter und geliebter Mann. Zu jenem hatte wohl seine, ihm angeborne Leidenschaftlichkeit, mit welcher er nicht selten zu seinem Nachtheile die besten Ansichten vertheidigte, die Veranlassung gegeben; hiezu, zu der wohlverdienten Achtung, seine Liebe zur Wahrheit, seine Volksthümlichkeit und die stete Kraft, mit welcher er für dieselbe focht, und die sich in allen seinen Werken, selbst in denen der musikalischen Kunst aufs unzweideutigste ausspricht. — T.

Aretinisch heißt zunächst Alles, was von dem großen Reformator der Tonkunst, Guido aus Arezzo, herrührt, jede seiner Erfindungen, jede der Neuerungen, die er mit dem Tonsysteme vornahm ꝛc., weil er gewöhniglich nach dem Lateinischen (Guido Aretinus) G. Aretin, d. h. G. der Aretiner oder aus Arezzo, genannt wird. Ins Besondere aber gebraucht man diesen Ausdruck zur Bezeichnung des Guidonischen Hexachords, und daher: Aretinische Sylben, das sind diejenigen 6 Sylben (ut re mi fa sol la), welche Guido zur Bezeichnung seines Hexachords einführte. Vergl. Alphabet und Solmisation.

Aretinus, Paulus, von Einigen auch Aretino genannt, war einer der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten des 16ten Jahrhunderts, von dessen Arbeit wir leider nur noch Responsoria hebdomadae sanctae, ac natalis Domini, sammt dem Benedictus und dem Te Deum laudamus für 4 Stimmen, und Sacra responsoria etc. besitzen; erstere wurden 1567, und letztere 1574 zu Venedig gedruckt. Auf der Bibliothek zu München werden sie als seltene Schätze aufbewahrt. — K —.

Argentilly, Carlo d'. Wie auf vieles Andere, so konnte die Einnahme Roms durch die Kaiserlichen im Jahre 1527 auch auf die Tonkunst, namentlich deren Geschichte, nicht ohne empfindlichen Nachtheil bleiben. Was uns hier darauf führt, ist der Umstand, daß bei derselben auch alle Nachrichten von der Päbstlichen Capelle mit verbrannt wurden, und wir so außer Stande sind, über diesen höchst vortrefflichen Künstler der Vorzeit bestimmtere Nachrichten mitzutheilen. Erst von Palestrina an wurden wieder genauere und detaillirtere Verzeichnisse von den Mitgliedern jener Capelle aufgenommen, und daher ist es denn keinem Zweifel unterworfen, daß A—s Blüthezeit in eine frühere als die des Palestrina fällt; wahrscheinlich war er der Vorgänger von Animuccia, kein geborner Italiener, sondern ein Franzose, der, früh in jenes Land gekommen, seinen Namen aber italienisirte. Die Werke von ihm, welche noch jetzt in der Vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden, führen zwar das Jahr 1543 auf ihrem Titel; ihr innerer Gehalt jedoch scheint obige Vermuthungen über A—s Lebzeiten zu bestätigen, so wie er auch das Urtheil rechtfertigt, daß dieser eine der höchsten Stufen musikalischer Kunst in jenen Tagen einnahm, und den gerechtesten Grund zu der Sorgfalt giebt, mit welcher jene dort behandelt und vor allem möglichen Untergange geschützt werden. Die spätere Datirung erklärt sich vielleicht aus einer Copie, die man von den verdorbenen und nachher ganz verloren gegangenen Originalien nahm, nach welcher dann der Druck be-

werkstelligt und diesem dann seine Jahreszahl beigefügt wurde; bei dem Manuscripte möchte diese Annahme auch wohl die Reinlichkeit der Handschrift beweisen, welche Originalien höchst selten zu eigen ist. W.

Argentini, Steffano oder Filippini, wie Andere wollen, geb. zu Rimini ums J. 1600, woselbst sein Vater Cesare A. Capellmeister war; war Mönch, Baccalaureus und Capellmeister an der St. Stephanskirche zu Venedig. Die daselbst im J. 1638 gedruckten Werke: Missa à 3 voci, und Psalmi concert., die einzigen, welche von seinen zahlreichen Compositionen noch auf uns gekommen sind, beurkunden ihn als einen tiefen Kenner der Musik, des Contrapunkts, und als einen an Ideen reichen Componisten von erhabener Fantasie. 9.

Argivisch hieß ehedem auch wohl die altgriechische Trompete, die von den älteren Schriftstellern unter dem Namen Salpinx aufgeführt wird, s. daher dies.

Argyritae (von ἀργυρίτης — Silbererde) nannten die alten Griechen in dem Falle die Sieger in den öffentlichen musikalischen und überhaupt scholastischen Wettstreiten (s. Pythische Spiele), wenn der für sie ausgesetzte und von ihnen gewonnene Preis in Gold oder Silber bestand.

Aria di Bravura — die Bravourarie, s. d. Art. Arie.

Arichondas, altgriechischer Tonkünstler, der sowohl von Athenäus als nach Lexicon. Hoffm. für den ersten Erfinder der Trompete ausgegeben wird, von dessen Lebzeiten aber in den Werken aller alten Geschichtsschreiber keine näheren Nachrichten sich vorfinden.

Arie (ital. aria, franz. l'air.). Die Arie ist ein von Instrumenten (einzelnen oder mehreren) begleiteter Gesang für eine einzelne Stimme, welcher nach conventionellen Gesetzen der musikalischen Formalistik eine poetische Situation in cantabeln Tönen darstellt. Der Text erfordert in leichten lyrischen Formen und vocalreichen und klangschönen Wortfügungen die Darstellung eines Gemüthszustandes, welcher durch musikalische Bearbeitung ästhetische Bedeutsamkeit und Vollendung erhält. Sie ist in musikalisch-poetischer Hinsicht theils ein für sich bestehendes Musikstück (wie die eigentliche Conzert-Arie); theils eine Pièce eines größeren, zusammengesetzten Musikwerks, wie z. B. der Oper, der Cantate, des Oratoriums. — Die musikalische Form der Arie ist wohl ältern Ursprungs, als man gewöhnlich annimmt, und ohne Zweifel die Blüthe der sogenannten Monodie. Die Monodie war (nach Kiesewetter) ein Gesang für eine einzelne Stimme mit harmonischer Instrumentalbegleitung. Der erste Gedanke der Monodie entstand im Jahre 1600 in Florenz, in den Zusammenkünften der Gelehrten und Künstler, welche sich oft in dem Hause des Giovanni Bardi, Conte di Vernio versammelten, wo man sich gewöhnlich über Gegenstände der Kunst und deren mögliche Vervollkommnung unterhielt. Vincenzo Galilei, ein musikalischer Gelehrter und geschätzter Schriftsteller, selbst ein guter Lautenist (Vater des als Mathematiker und Astronom später so berühmt gewordenen Galileo Galilei) war durch jene Gespräche veranlaßt worden, zuerst einige Fragmente oder Scenen aus Werken berühmter Dichter hören zu lassen, welche er für seine Stimme componirt hatte, und wozu er sich mit der Laute begleitete. Dies war, so viel man weiß, der erste Versuch in der Monodie, und er wurde dort sehr beifällig aufgenommen. Der Wunsch und das Sinnen der sehr gelehrten Gesellschaft ging aber nun dahin, jene dramatische Musik wieder aufleben zu machen, welche bei den alten Griechen in ihren Tragödien im Gebrauche gewesen seye, und damals

so wunderbare Wirkungen hervorgebracht haben sollte; dies könne, meinten sie sehr richtig, nur durch einen wieder zu findenden, von den bisherigen Compositions-Gattungen gänzlich abweichenden Styl erreicht werden, welcher zwischen eigentlichem Gesange und bloßer Deklamation das Mittel hielte; die dramatisch-musikalischen Versuche, welche nach und nach von Mitgliedern dieser Privat-Academie zu Tage gefördert wurden, können als Vorarbeiten zur Oper angesehen werden, obgleich von den dramatischen Compositionen dieser Zeit, nach unsern heutigen Begriffen von musikalischer Dramaturgie, nicht viel Rühmliches zu sagen ist. Die Recitation, mit einem Basso continuo begleitet, ist nach Versicherung glaubhafter Geschichtsforscher (Kiesewetter, Geschichte etc. 1834.) eben so steif, als jeder Ausdruck baar; von einem Scarlatti'schen Recitativ noch weit verschieden. Die dazwischen vorkommenden Chöre zeigen uns die Urheber des dramatischen Styles weder als große Contrapunktisten, noch als erfinderische Köpfe; von einer dramatischen Arien-Melodie ist noch nichts wahrzunehmen. Die Melodien erscheinen bis auf Viadana mehr nur als Motive für Contrapunkt, oder als Gesang, welcher eben dem Contrapunkt, oft auch nur der Accordfolge, ein zufälliges Daseyn verdankt. Viadanas Melodien sind, wie man sich bei deren Trennung von der Begleitung leicht überzeugt, als solche erfunden, leicht fließend, sehr singbar und von passendem Ausdrucke. Er ist jedenfalls als Erfinder des melodischen Styls anzusehen; doch ist die Arie, ein Gesangstück mit zwei Theilen und dem da capo erst bei Alessandro Scarlatti (geb. 1650) zu finden, welcher auch das Recitativ vervollkommnete und überhaupt als Reformator der damaligen Tonkunst betrachtet werden muß. Der Neapolitanischen Schule (1725 bis 1760), als deren Stifter die Zöglinge Scarlatti's, ein Leonardo Leo und ein Francesco Durante, genannt werden, welchen aber noch Gaetano Greco, ebenfalls ein Zögling Scarlatti's, anzureihen ist, war es vorbehalten, der Musik einen noch höheren Aufschwung zu geben und gewissermaßen deren ganze Gestaltung zu ändern. In allen harmonischen und contrapunktischen Kenntnissen trefflich erzogen, wußten die Tonsetzer dieser Schule nicht nur über den ganzen Vorrath der geerbten Hülfsmittel zu verfügen, sondern brachten nunmehr auch jene neuen und vermehrten Hülfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in der, mittlerweile zur hohen Vollendung gebrachten Kunst der Sänger, so wie zum Theil in der erfolgten bedeutenden Verbesserung der Instrumente darboten. Die wesentlichste Verbesserung aber, welche aus dieser Schule hervorging (denn die Anmuth der Gesänge und den Reichthum der Erfindung kann die Schule nirgends geben) bestand in der Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und der besseren Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie war bisher noch wenig geordnet; die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war gewöhnlich zu kurz, daher die Cadenzen zu häufig. Die Arie selbst war zu kurz, daher zu schnell vorübergehend, um den Eindruck, den sie wohl erregen konnte, durch zweckmäßige Wiederholung der bedeutendsten Motive in der Seele des Zuhörers zu verstärken und zu befestigen. Die neueren Neapolitaner verlängerten (in der Regel, wenn nicht der Ausbruch der Leidenschaft im Gedichte es erheischte) das Ritornell, aus dem guten Grunde, um den Zuhörer auf den folgenden Gesang vorzubereiten, ja — um dessen Erwartung zu spannen. Sie eröffneten sodann die Arie mit der Hauptmelodie, auf welche ein zweites (auch wohl drittes) passendes Nebenmotiv folgte; solche wurden in verwandten Tonleitern in verschiedenen Wendungen ausgeführt, dann noch einmal im Haupttone wiederholt und hierauf (nach der

sogenannten Cadenz mit einem passenden Instrumentenspiele, meistens aus dem Motive des Anfangs — Ritornells) wurde der erste Theil geschlossen; der zweite Theil bestand aus einem kurzen Satze, welcher nicht selten aus den Motiven des ersten Theils genommen war; dieser Satz kündigte sich, von dem ersten Theile deutlich gesondert, in einer verwandten, doch merklich verschiedenen Tonart an; auf die Cadenz, mit welcher derselbe beschlossen wurde, folgte (allenfalls mit einiger Abkürzung des Ritornells) das da capo, oder die Wiederholung des ersten Theils. Diese Form der Arie ward, mit einigen Abweichungen, der Typus, den alle Tonsetzer in und außer Italien bald annahmen; sie erhielt sich sehr lange, und lebt, mit einigen Abweichungen, in der eigentlichen Arie noch bis auf unsere Zeiten fort. Zur Abwechslung hatte man auch noch Arien ohne zweiten Theil, und in minder solenner Form, die man damals schon mit der Benennung Cavata, Cavatina oder Arietta bezeichnete. Die Modifikationen, welche der Arien-Styl seit der Neapolitanischen Schule im Laufe der Zeit erfahren, lassen sich kunsthistorisch auf Hauptformen reduziren. Früh oder spät mußten einige mehr oder weniger erhebliche Mängel wahrgenommen werden, welche, entweder uranfänglich oder im Verlaufe der Jahre eingeschlichen, den von der Neapolitanischen Schule eingeführten Arien-Formen anklebten. Gluck (geb. 1714 gest. 1787) trat zuerst und ganz entschieden der gangbaren Formalistik entgegen, und machte die Form der Arie allein abhängig vom jedesmaligen Textinhalte; er führte die declamatorische Arie ein, wodurch aber nicht selten die Cantabilität beeinträchtigt wurde. Ein anderer Arien-Styl ist der contrapunktische, welcher besonders durch Händel und Bach ausgebildet ward. Die Stimme hat hier den ihr contrapunktisch zugemessenen Antheil am Tongebilde. Die Bogeninstrumente herrschen mit, und so wirkt die Composition oft zum Nachtheil der Stimme, instrumentalisch. Hiermit verwandt ist der concertirende Arien-Styl; namentlich setzte Mozart in mehreren Meisterwerken dieser Gattung die Blasinstrumente in einen cantabeln Wettstreit mit der Gesangstimme, wodurch er nicht nur dem Ohre volle Befriedigung verschaffte, sondern auch Geist und Herz ergötzte. Man hat neuerdings diese genannten Arien-Style verworfen, obwohl darin große Meisterstücke geliefert worden sind; die Gegner dieses Styls sind jedoch die Gründe schuldig geblieben, und wir haben keine Ursache, solchen Verdammungsurtheilen beizustimmen, da die Gegner selbst anerkennen, daß in diesem Style Meisterwerke geschaffen worden sind. Ein vierter Arien-Styl ist derjenige, welcher die Ergießung der Stimme und folglich das Cantabile sich zur Hauptsache macht, worin alle sogenannten Portamento-Künste vom Sänger mit Erfolg angebracht werden können; er ist jedenfalls ein ächter Styl, sobald er die Melismatik (s. dies.) nicht beengt und die Bravourkunst nicht ausschließt. Auch in diesem Style hat Mozart und namentlich Haydn Vollendetes geleistet. Ein 5ter Styl ist der Styl der Bravour-Arie, welcher schon durch die Neapolitanische Schule eingeführt wurde, und keineswegs, aber auch nur dann nicht zu verwerfen ist, wenn der Bravourgesang das Cantabile nicht ausschließt, vielmehr diesem noch untergeordnet bleibt. Auch hierin hat Mozart Meisterwerke geschaffen. Mit Glück haben es einige neuere Italiener (Rossini, Bellini ꝛc.) versucht, die beiden letztgenannten Arien-Style zu vereinigen; auch hielten sie es für angemessen, die Verzierungen, welche früher dem Gesangsvirtuosen allein überlassen blieben, in Noten auszuschreiben. Schließlich ist noch als eine besondere Art der Arie, die syllabische, Aria parlante, zu erwähnen, in wel-

cher gewöhnlich jede Sylbe nur eine Note erhält. Sie wird vorzugsweise in der komischen Oper mit Effect angewendet, und namentlich hat Cimarosa, Paesiello und Rossini in dieser Gattung Genialität offenbaret. — In welcher Weise und Form nun aber auch die Arie sich gestalten mag, so bleibt sie, was die Composition anbelangt, immer eine der schwierigsten Aufgaben. Sie ist ein Tonstück, in welchem eine Person durch ausgeführten und völlig ausgebildeten lyrischen Gesang irgend eine, solcher Ausdrucksweise angemessene, Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung, oder bis zur völligen Ausgießung des Herzens, zur sinnlichen Darstellung bringt. Das Darstellungs-Object, die Empfindung, muß daher in ihr nicht blos in seinen Hauptmomenten, sondern bis zu den feinsten Nüancirungen herab erfaßt werden. Diese feinen Verzweigungen in der Gefühlsassociation finden aber keineswegs ihren Ausdruck in Künsteleien und Verschnörkelungen, welche nicht allein über die Dauer des eigentlichen Gefühlsrhythmus meistens hinausgehen, sondern auch in ihrer Ausführung eine Kraftanstrengung erfordern, die niemals einem lyrischen (s. dies.) Gefühlsausdrucke entsprechend seyn können. Vollkommen und ungetheilt muß dieser seyn, d. h. es darf in der Gestalt und Darstellung der Arie nichts fehlen, was mit dem in derselben auszudrückenden Hauptgefühle in Verbindung steht; dies aber wird nur erreicht durch die Aneinanderreihung der harmonisch verwandtesten Modulation, daß das Thema in seinen Grundzügen niemals ganz verlassen, sondern nur die einzelnen Haupttheile desselben, als Quellen der Gefühlsverzweigungen gleichsam, zu mannigfachen Zergliederungen benutzt werden; und dann müssen Ton und Tonart, Takt und Taktart, Rhythmus ꝛc. in ihrer psychischen Natur so in einander greifen, daß durchaus nichts anders als nur das auszudrückende Eine in dem Ganzen wahrgenommen wird. Demnach erfordert die Arie jedenfalls einen Tonsetzer von viel Genie und Geschmack, überhaupt von wahrhaft poetischer Bildung. Ob dieselbe mit einem Recitativ beginnt oder nicht, hängt von der Situation ab, die sie darzustellen hat. In den meisten Fällen wird es ihr zuträglich seyn. Eben so verhält es sich mit dem Ritornell. Vergl. die Art. Recitativ und Ritornell. Ueber den Vortrag der Arie ist zu vergl. d. Art. Vortrag der Vocalmusik. Ueber die Entstehung des Wortes „Arie" herrschen verschiedene Meinungen. Mattheson schreibt darüber in s. „Kern melodischer Wissenschaft" pag. 45: „das Wort Aria kommt zweifelsfrei von der Luft (ital. aria) her, nicht nur weil aller Klang sein Fuhrwerk darin antrifft, sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts Angenehmeren als mit einer süßen, frischen Luft zu vergleichen ist, und eben solche Erquickung, wo nicht eine größere, mit sich führt." —

Nauenburg.

Ariette (Diminutivum von Aria) ist eine kleinere Arie, oder ein lyrisches Singstück von weniger weitläuftiger Ausführung und Zergliederung der Sätze als diese, das demnach eine gemäßigtere Empfindung oder eine Empfindung, die schneller vorübergeht, zur Darstellung hat. Vergl. den vorhergehenden Artikel. In den neueren Opern werden mit Unrecht die Arietten seltener als sonst angewandt; man macht Alles zur Arie, dadurch aber nicht selten auch viele Langweile. Die Arie verlangt immer ein bewegteres Gefühl zur Darstellung, und dieses wird in ihr vollkommen erschöpft; geschieht dasselbe nun auch mit minder heftigen, mit Empfindungen von kürzerer Dauer, so kann es nicht anders seyn, als daß Wiederholungen und Aufhaltungen in solcher Weise vorkommen, daß sie dem Hörer, dessen innerer Seelenrhythmus seinen gesetzlichen Gang fortgehen will,

zum Ueberdrusse werden. Man kann oft nicht begreifen, warum die schönsten cantabilen Melodien in der Opernaufführung selbst nicht gefallen; die Schuld liegt nicht an der Melodie selbst, sondern an ihrer Dauer; es ist zur Arie gemacht, was eigentlich nur eine Ariette hätte seyn sollen. In der Situation der ganzen Scene liegt es begründet, daß die Empfindung, die in solchen Augenblicken ausgedrückt werden soll, nur eine schnell vorübergehende oder — wenn wir so sagen dürfen — eine Nebenempfindung ist; wird dieselbe nun aber zur Hauptempfindung und Hauptdarstellung erhoben, das, was nur kurz und im Vorübergehen gleichsam hätte berührt werden sollen, in einer vollständigen Arie ausgedrückt, so muß Langeweile entstehen. Hier können Dichter und Componist fehlen, und beide müssen sich genau verstehen. Was übrigens die Composition der Ariette an und für sich anbelangt, so gilt auch bei ihr dasselbe, und ist auf sie dieselbe Sorgfalt, wie bei der Arie, anzuwenden.

Arigoni, Giovanni Giacomo. Der Name il Affettuoso, welchen dieser seiner Zeit weit berühmte Tonkünstler als Mitglied der Academia Fileleutera angenommen hatte, möchte schon einen Schluß auf seinen Charakter und Werth zulassen. Er lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war ein vortrefflicher und genialer Componist, voll des tiefsten Gefühls und von feinem Geschmacke, wie es die wenigen Werke, welche wir noch von ihm besitzen, als treue Zeugen beweisen. Im vorigen Jahrhunderte waren wir noch reicher an Tondichtungen seines Genies, so namentlich befanden sich noch mehrere derselben, unter anderen Concerti di Camera, Venet. 1635, in dem Königl. Musik-Archive zu Copenhagen, allein der bekannte schreckliche Brand im Jahre 1794 hat hier sie alle verzehrt; jetzt finden sich hie und da nur noch einige Madrigalen für zwei und drei Stimmen, die im J. 1623 zu Venedig gedruckt worden sind. Demnach wäre wahrscheinlich auch Venedig sein eigentl. Aufenthaltsort gewesen, doch haben sich hierüber wie über andere Umstände seines Lebens keine genauere Nachrichten auffinden lassen. B.

Arion, angeblich der Sohn des Cyklon oder Neptun und der Nymphe Oncäa (Aelian. var. hist. 13, 45. — Hygin. f. 194. — Gell. XVI, 18.), stammte aus der Familie des Melampus ab, war, wie Probus ad Virg. Ge. II, 90 versichert, aus Methymna auf der Insel Lesbos gebürtig, und lebte um das Jahr 700 vor Chr. Er war der größte Citharöde, das heißt Citherspieler, seiner Zeit, und gehörte überhaupt unter die größten Männer des alten Griechenlands. Wie im Allgemeinen schon die dichtende und verschönernde Phantasie der späteren Zeit an diesen mit großer Vorliebe sich übte, so läßt sich auch das Historische des Lebens Arions nicht mehr mit Sicherheit angeben, und der eigentliche Werth seiner künstlerischen Leistungen nur im Allgemeinen würdigen. Darin stimmen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß er der Erfinder des Dithyrambus, sowohl in Poesie als Musik, war (Herodot. I, 23. — Schol. Pind. Ol. 13). Am bekanntesten und auch interessantesten aus seinem Leben ist die Begebenheit, welche unter den Deutschen unstreitig A. W. Schlegel in seiner Ballade „Arion" nach Ovid am schönsten wieder erzählt hat, und welche zugleich auch das beste Zeugniß zu geben scheint von Arions, für damalige Zeit, großer Kunst. Um die 39ste Olympiade nämlich lebte A. zu Korinth bei dem Könige Piranthus, oder besser Periander (Hygin. l. c.); mit dessen Begünstigung reis'te er auf einige Zeit nach Italien und Sicilien, wo er sich große Reichthümer durch die Productionen seiner Kunst erwarb. Die Mannschaft auf dem korinthischen Schiffe, auf welchem er wieder zurückfuhr, dadurch angelockt,

beschloß, ihn ins Meer zu werfen und so sich seiner Schätze zu bemächtigen. Apollo aber setzte ihn schon zum Voraus in einem Traume von diesem Anschlage in Kenntniß, und, da alle Mittel, diese Barbaren auf andern Sinn zu bringen, vergebens waren, so bat er sie daher nur um die Erlaubniß, vorher noch sein Sterbelied singen zu dürfen. Dies wurde ihm bewilligt: und nun trat er, festlich geschmückt, an die Spitze des Schiffes, sang unter dem Accompagnement seiner Cither einen heroischen Anruf an die Götter (Aulus Gellius sagt den Orthischen Nomus, in phrygischer Tonart, deren man sich zu Anfang eines Treffens bediente, um den Muth der Krieger zu entflammen) und sprang dann mit der Cither in der Hand in das Meer. Die Matrosen, ganz bezaubert von dem schönen Gesange, fingen schon an ihr Verbrechen zu bereuen und A. wegen seines Untergangs zu bedauern, als einer der vielen Delphinen, welche sein ausdrucksvolles Spiel um das Schiff versammelt hatte, wie zum Mitleid gerührt gleichsam, den Sänger auf seinen Rücken nahm und unbeschädigt auf dem Vorgebirge Tänarus (das heutige Matapansche) ans Land setzte. Von da kehrte A. wieder nach Korinth zurück, errichtete dort aber, oder vielmehr Periander, in Beziehung auf jene Begebenheit, bei dem dasigen berühmten Neptunustempel ein Denkmal in der Gestalt eines Delphin von Bronze, das noch lange hernach von Herodot (I, 23) und Pausanias (III, 25.) gesehen wurde. Aelian (hist. anim. XII, 45.) liefert die Aufschrift an demselben. Nicht lange darauf trieb ein Sturm jene verruchten Schiffer in den Hafen von Korinth, um A. befragt gaben sie ihn für todt aus, wurden jedoch von Periander durch A—s Gegenwart von ihrer Schandthat überzeugt und insgesammt gekreuzigt (Hyg. l. c. — Serv. ad Virg. Ecl. VIII, 54.). Natürlich ist die Geschichte mit dem Delphin reine Dichtung, und will weiter nichts sagen, als daß ein glückliches Ohngefähr A. rettete, zugleich aber auch eine Idee geben von der großen Macht seines Spiels und der Musik überhaupt; unter Apollo könnte man sich allenfalls einen heimlichen Freund des A., und unter dem Delphin ein zufällig vorbeisegelndes und zur Hülfe kommendes Schiff (vielleicht mit dem Namen Delphin) denken. Arions Dankgebet an den Neptun findet sich Brunk. Analectt. T. 3, pag. 327. — Es ist auch nicht gewiß, ob die Schiffer jenes Verbrechen auf dem Wege von Sicilien nach Korinth, oder von Korinth nach Lesbos begingen (vergl. Hyg. Astron.). Der Delphin und A—s Cither oder Leier wurden dieser Begebenheit wegen unter die Sterne versetzt (Hygin f. 191). Auch behandelten die späteren griechischen Künstler das Bild des A. dieserhalb rein symbolisch, so daß er mit der Cither auf dem Rücken des Delphins die Gewalt der Tonkunst über alles Lebendige bezeichnete; und selbst neuere Maler noch, als Rubens und Alb. Dürer, haben sich in dieser Darstellung gefallen. Dr. Sch.

Arioso — sangbar, in der Art einer Arie vorgetragen. Nur Sätze von mäßig langsamer Bewegung, und deren Melodie so sangbar und ausdrucksvoll ist, daß sie so wenig in der Composition als im Vortrage noch irgend einer Verzierung bedürfen, werden mit diesem Ausdrucke bezeichnet. Am häufigsten kommt derselbe in Recitativen vor, als deren, so wie auch des Accompagnements derselben, wesentlicher Theil das Arioso angesehen werden darf. Erhebt sich nämlich der Inhalt des Recitativs, der eigentlichen musikalischen Rede-Declamation, zur reinen Poesie, oder mit andern Worten: nimmt dasselbe die eigentlich lyrische Form an, so daß es in einem kurzen Satze vielleicht das Gefühl der Zärtlichkeit, Wehmuth, Andacht, Sehnsucht, Liebe, einen Wunsch oder dergleichen darstellt, alsdann kann auch der Tonsetzer den gewöhnlichen Styl des Recitativs nicht beibehalten,

muß vielmehr denſelben ebenfalls in einen lyriſchen Geſang, alſo in den Styl einer Arie, die unrhythmiſche Declamation in einen rein rhythmiſchen Geſang, umwandeln; und ſolche vom recitirenden Vortrage abweichende Stellen werden durch das Wort arioso angedeutet. Die Kürze derſelben verlangt ſchon, daß ſie die Eigenſchaften eines ausdrucksvollen Geſanges im höchſten Grade beſitzen müſſen; denn die Darſtellung eines ſolchen Gefühls iſt dabei nicht ſo anhaltend, wie in einer Arie, und daher auch nicht ſo vieler und verſchiedener Modificationen fähig; der ganze Umfang derſelben, der Geſammtkreis ihrer Aſſociation erſcheint hier gleichſam concentrirt, und deshalb können dabei eben ſo wenig viele melismatiſche Dehnungen als Wiederholungen der Worte, oder Läufe, Schlußcadenzen und Zergliederungen der ausdrückenden Harmonie ꝛc., wodurch die eigentliche Arie oft erſt zum wahren Kunſtwerke ſich erhebt, angewandt werden; hingegen muß der arioſe Satz in Uebereinſtimmung mit ſeinem Innern auch im Aeußern den ganzen Inhalt und den Ausdruck, überhaupt alle Eigenſchaften einer Arie in Kürze faſſen, und gewiſſermaßen das im Kleinen vorſtellen, was dieſe im Großen iſt. Das kann aber nur durch die größte Einfachheit geſchehen. Auch der ungemeſſene Gang des Recitativs wird in ihm zur Taktfeſtigkeit. Alles dies gilt ſowohl bei der eigentlichen Compoſition als beim Vortrage. Daher kommt es denn auch, daß ein gut gehaltenes und richtig vorgetragenes Arioſo oft von größerer Wirkung iſt, als eine vollſtändige Arie, ſo wie klare Vorſtellungen oft weit heftigere Gefühle erregen als deutliche; auch die Mannigfaltigkeit, die das Recitativ ſelbſt dadurch erhält, macht, zumal wenn dieſes ſich etwas ausdehnt, einen angenehmen Eindruck auf den Zuhörer. Was die Stimmanordnung betrifft, ſo kann das Arioſo der Singſtimme, oder dem accompagnirenden Inſtrumente, und iſt dies ein ganzes Orcheſter, einem beſondern Inſtrumente deſſelben, ſowohl einzeln als auch zuſammen zugetheilt ſeyn: die Singſtimme kann ein Arioſo vortragen, während das begleitende Inſtrument die recitativiſchen Accorde noch ferner aushält, und es kann auch das begleitende Inſtrument, während die Singſtimme pauſirt, ein ſolches vorzutragen haben; endlich können auch beide, die Singſtimme ſowohl als das begleitende Inſtrument, Theil daran nehmen, je nachdem nämlich dieſes oder jene, oder beide zuſammen die Mittel zur Darſtellung des auszudrückenden Gefühls als beſonders eigenthümlich oder charakteriſtiſch beſitzen oder die Darſtellung ſelbſt ihnen obliegt. Wo das Arioſo, deſſen Taktumfang übrigens durchaus nicht an eine beſtimmte Zahl ſich bindet, aufhört und der eigentlich recitirende Styl wieder eintritt, da wird dies durch „Recitativ" oder recitando angedeutet. Vergl. Arie.

Arioſti, Attilio, als Mönch vom Serviter-Orden oft auch nur Pater Attilio genannt. Wohl bei ſehr wenigen hat ſich ſo wahr als bei ihm das Sprüchwort bewährt: auch der hellſte Stern erliſcht im Glanz der Sonne. Er wurde zu Bologna geboren, von ſeinen Eltern Anfangs für den geiſtlichen Stand beſtimmt und auch dem Dominicanerorden gewidmet, allein er fühlte einen ſolchen unwiderſtehlichen Hang zur Muſik in ſich, daß er den Papſt um Diſpenſation von der Ordensregel und um die Freiheit bat, ein weltliches Geſchäft treiben zu dürfen, und um dieſer Urſache willen auch dieſelben auswirkte. Nun ſtrebte er zuerſt nach der möglichſten Ausbildung im Spiele des Violoncells und der Viola d'Amour, erreichte darin auch die größte Kunſtfertigkeit, und begann alsdann die Muſik und insbeſondere die Kunſt der Compoſition förmlich zu ſtudiren. Das erſte Werk, mit welchem er dem Publico öffentlich als Tonſetzer ſich zeigte, war

die einactige Oper „Daphne", sie wurde 1696 zu Bologna aufgeführt und hatte sich eines solchen großen Beifalls zu erfreuen, daß er 1698 schon als Capellmeister der Churfürstin von Brandenburg nach Berlin berufen wurde. Hier brachte er zunächst die Oper La Festa d'Imenei im Jahre 1700 aufs Theater, sie war im rein französischen Style geschrieben und wollte nicht sehr gefallen, weshalb er seine noch in demselben Jahre folgende Oper „der bestrafte Betrug des Atis," in ächt italienischer Schreibart hielt; doch wurde auch ihr kein viel größeres Glück zu Theil, selbst die darin vorkommende Sinfonia infernale, das Beste in ihr, und die während der Verzweiflung und Raserei des Atis durch die kühnsten Modulationen Schrecken und Mitleid bei den Zuhörern zu erregen vermochte, wollte nicht allgemein gefallen. Das machte ihn mißtrauisch gegen den deutschen Geschmack; er nahm seinen Abschied und ging in sein Vaterland zurück. Wie er es hoffte, so fanden seine Werke denn wirklich auch bei seinen Landsleuten eine günstigere Aufnahme; der Beifall, den seine Opern „Erisile," welche 1706 zu Venedig, und „La piu gloriosa Fatica d'Ercole," welche in demselben Jahre zu Bologna aufgeführt wurde, im reichsten Maaße erndteten, hatte ihm alles Vertrauen zu sich selbst wiedergegeben, und um in der Achtung der Deutschen, an welcher ihm Alles lag, sich wieder fest zu setzen, ging er 1708 nochmals nach Wien, brachte hier gleich nach seiner Ankunft das neueste Werk „Amor tra Nemici" zur Darstellung, leider aber mit solch' betrübendem Erfolge, daß er es für den Augenblick nicht über sich vermochte, nach einem neuen Stoffe zur Composition sich umzusehen, vielmehr wieder zum Violoncell und zur Viola d'Amour eilte, und mit diesen seiner heißen Liebe zur Kunst den nöthigen Genuß verschaffte. Darin war er auch wirklich Meister; er wäre es auch als Componist gewesen, hätte er nur den ihm angebornen sanften und angenehmen Charakter den wirksamsten Einfluß auf seine Leistungen haben lassen und diese rein gehalten von dem sie durchdringenden und dem Deutschen in der Kunst verhaßten Gepräge steifer Mönchs-Gelehrsamkeit, in der er sich nur gar zu sehr gefiel; denn was die Kunst des reinen Satzes an und für sich betrifft, so dürfte wahrlich wohl nichts an ihnen auszusetzen gewesen seyn. So ging Ariosti zuerst als Virtuos im Jahre 1716 nach England, wo er mit dem unsterblichen Händel zusammentraf, und vornehmlich durch sein meisterhaftes Spiel der damals dort noch unbekannten Viola d'Amour außerordentliches Aufsehn erregte. Händels Größe aber ließ ihn nicht lange hier verweilen, nach kurzer Zeit schon kehrte er wieder nach Deutschland zurück, und machte in diesem Lande, so wie auch in Italien verschiedene Reisen, doch nur allein als Virtuos und Concertgeber; als Componist trat er erst wieder auf im Jahre 1721, wo der Londoner Adel die königliche Academie der Musik errichtete, und ihn als Componisten für dieselbe wieder nach England berief. Es läßt sich vermuthen, daß weniger seine Opern als seine Virtuosität, und die Werke, welche er für seine Instrumente geschrieben hatte und die allerdings zu den besten gehörten, welche in solcher Art damals existirten, zu diesem ehrenvollen Rufe die Veranlassung gegeben haben mochte; allein auf A. wirkte derselbe unglücklicher Weise ganz anders. Alle Schuld seines früheren Mißgeschicks warf er wieder auf den deutschen Geschmack, da es ihm der untrüglichste Beweis von der Vortrefflichkeit seiner Werke schien, Händeln zur Seite als Componist berufen zu werden; und warum sollte er es auch nicht wagen dürfen, meinte er, mit einem Manne um die Krone zu kämpfen, den er früher als Kind und Schüler auf dem Schooße vor dem Claviere unterrichtet habe? — Noch in demselben Jahre brachte er zwei neue

Opern auf die Bühne: Ciro oder Odio ed Amore, und den ersten Act von Muzio Scevola, sie gefielen zwar nicht sehr, er aber ließ sich nicht irre machen, schrieb bis 1723 schon wieder eine andere: Coriolano, sie erhielt rauschenden Beifall (wirklich auch ein Meisterstück), und nun folgten in den Jahren bis 1727 noch fünf andere, die aber sämmtlich kein Glück machten, weil Händels erhabene Werke sie mit sammt ihrem Schöpfer ganz und gar ins Dunkel stellten; sogar nur eine davon, Lucius Verus, wurde wie Coriolan des vollständigen Druckes werth gehalten, aus den übrigen erschienen nur einzelne Arien. Dieser egoistische Kampf mit dem größten Meister der Zeit, dem Lieblinge des Publicums, und die völlige Niederlage, die er doch in demselben hatte erleiden müssen, brachte A. in die traurigste Lage; er verlor sein Amt, Geld, Gönner, kurz Alles, was ihm zur ferneren Existenz nothwendig war; um seine Umstände nur um Etwas zu verbessern, mußte er endlich sogar seine Zuflucht zur Subscribentensammlung auf Herausgabe mehrerer Cantaten nehmen, doch fiel auch hierbei, aller angewandten Mühe ungeachtet, seine Erndte so kärglich aus, daß er nach Abzug der Druckkosten kaum so viel hatte, England verlassen zu können. Er verwendete es dazu, und verschwand von diesem Augenblicke an gänzlich aus der Geschichte der musikalischen Welt. Ein Endurtheil dürfen wir dem Leser dreist überlassen; als Virtuos und Componist für seine Instrumente war Aristocles berühmt, als Tongelehrter auch angesehen, erwarb sich Ehre und Reichthümer, — möchte er sich, und noch dazu anmaßend, in kein anderes Gebiet gewagt haben! — Im Ganzen schrieb Aristocles einundzwanzig größere Werke, worunter außer den 15 Opern auch ein Oratorium aus dem Jahre 1693: „S. Radegonda Regina di Francia", mehrere Cantaten und Sachen fürs Clavier, Violoncell und Viola d'Amour, mit und ohne Instrumentalbegleitung, sich befinden; die letzteren sind die besten und ausgezeichnet gut, geeignet fast, den Vorwurf des Mangels an Erfindung, den man A. gegenüber der Anerkennung seiner vortrefflichen harmonischen Kenntnisse öfters machte, gründlich zu widerlegen. L.

Aristides Quintilianus, ein griechischer musikalischer Schriftsteller, lebte ums J. Christi 130, war aus Adria in Mysien gebürtig, und Lehrer der Tonkunst in Smyrna. Nach dem Werke zu schließen, welches wir noch von ihm besitzen, und das Meibom unter dem Titel „de Musica lib. III." ins Lateinische übersetzt unter seine griechisch musikalischen Autoren (Amsterd. 1652. 4), wo es mehr denn 20 Bogen füllt, mit aufgenommen hat, schien A. schon sowohl das ganze pythagoräische als aristoxenische System mit seiner Lehre in Eins zu umfassen, und die Ansichten dieser beiden großen Forscher im Gebiete der Tonkunst für richtig zu halten, in sofern dieselben innerhalb zweier verschiedenen, aber unzertrennlichen Bereichen sich geltend machten. Die Musik, sagt er unter Anderem gleich im Eingange, begreift die Arithmetik, die Geometrie, die Physik und Metaphysik in sich. Zum Ueberflusse vielleicht bemerken wir noch, daß dieser, unser A., nicht mit dem wortschönen Redner gleiches Namens verwechselt werden darf; obschon die Verlegung seines Aufenthaltsortes nach Smyrna, worin nur die meisten, nicht aber alle Nachrichten übereinstimmen, wahrscheinlich durch diesen veranlaßt worden ist.

Aristocles gehörte zu den besten Tonkünstlern des alten Griechenlands, nicht nur wegen der für dar alige Zeit großen Meisterschaft, welche er im Spiele der Cither erlangt [illegible]e, sondern auch wegen der Gründlichkeit seiner Schriften und Werke, [illegible]che er über musikalische Gegenstände ab-

faßte. Athenäus (lib. 13) theilt zwar nur von zwei derselben Nachricht mit: de Musica und de Choris, doch scheint er noch von mehreren anderen der Autor gewesen zu seyn. Vom Könige Antigonus wurde A. sehr hoch geschätzt.

Aristonicus. Wenige Musiker alter Zeit haben sich wohl so großer Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen zu erfreuen gehabt als dieser, wenige von ihnen aber auch derselben so werth gewesen seyn, als er es war. Aus Korcyra, dem jetzigen Corfu, gebürtig, stand er in Diensten des Königs Philipp von Macedonien als Citherspieler; die Achtung, welche er sich allerseits, und die Liebe, welche er sich bei seinem Herrn sowohl durch seine Kunst als durch tadelloses Betragen zu erwerben wußte, hielten ihn stets in dessen Gefolge. Als König Philipp gestorben war und sein Sohn Alexander auf den Thron kam, wurde ihm auch die Anhänglichkeit dieses im reichsten Maaße zu Theil; A. mußte stets um ihn seyn, und ihn auf allen seinen Feldzügen begleiten, welchem Befehle denn derselbe auch mit der seltensten Treue und Liebe nachkam, so daß er seinen Tod auf dem Schlachtfelde fand, an der Seite seines Königs, dem er in demselben Augenblicke durch seinen Muth das Leben rettete. Aus Dankbarkeit für diese große Aufopferung ließ Alexander ihm eine Ehrensäule in dem Tempel des Pythischen Apollo errichten, welche in der einen Hand die Cither und in der andern eine Lanze hielt. A. war der erste, welcher seine Cither allein und ohne Gesang spielte, also den eigentlichsten Grund legte zur Trennung der Instrumental- von der Vocalmusik; aber auch der erste und vielleicht einzige Musiker, so lange die Welt steht, war er, über dessen Leiche ein großer König und Feldherr weinte, wie dies von Alexander erzählt wird.

Aristonymus, ein Zeit des vor. Ariston. unter den Athieniensern sehr berühmter und beliebter Citherspieler, in deren Geschichte besonders merkwürdig durch den Umstand, daß er mit noch zwei andern Citharisten, Kratinos und Athenodorus, auf Alexander des Großen Beilager, ein vielgefeiertes Fest, ein Trio ohne Gesang auf drei Cithern spielte, was bis dahin noch nie versucht worden war.

Aristophanes. Unter den altgriechischen Schriftstellern giebt es vier dieses Namens; zwei davon sind bekannt, der eine als Lustspieldichter aus Athen (ums J. 427 v. Christi), der andere als Grammatiker aus Byzanz (blühete Olymp. 157), die übrigen beiden, Babylonius und Milesius, werden nur von Stephanus und Plinius citirt. Welcher von allen vieren der Verfasser des noch auf einigen Bibliotheken vorhandenen, historisch sehr wichtigen, Tractats von der Musik, den Tonkünstlern und musikalischen Instrumenten des alten Griechenlands ist, läßt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlich aber gehört er dem Dichter an. 48.

Aristoteles, einer der größten und berühmtesten Philosophen Griechenlands und Stifter der Peripatetischen Schule, war geb. zu Stagyra in Macedonien im J. 384 v. Chr., dem ersten Jahre der 99sten Olympiade. Sein Vater war Leibarzt des Königs Amyntas, und dem Unterrichte, welchen ihm derselbe ertheilte, verdankte er vielleicht auch seine große Neigung zur Naturgeschichte, als deren eigentlicher Gründer und Schöpfer er anzusehen ist. Nach dem Tode seiner Eltern ging er als 18jähriger Jüngling nach Atarnea zu einem Freunde seiner Familie, Namens Proxenus, der nicht wenig zu seiner Erziehung beitrug, und dessen Einflusse es

wohl meistens zuzuschreiben ist, daß A. seiner ersten elterlichen Bestimmung zum Arzte nicht treu blieb, vielmehr nach Athen ging und hier fast 20 J. hindurch den Unterricht des Plato genoß. Die Schriften, welche er hier verfaßte, und auch seine Schule der Beredtsamkeit, die er daselbst als Nebenbuhler des Isocrates gestiftet hatte, erlangten alsbald einen solch weit verbreiteten Ruf, daß König Philipp von Macedonien bald nach Alexanders Geburt (356 v. Chr.) den berühmten Brief an ihn schrieb: „König Philipp von Macedonien dem Aristoteles seinen Gruß. Wisse, daß mir ein Sohn geboren worden; ich danke den Göttern, nicht sowohl, daß sie mir ihn gegeben, als daß sie ihn zur Zeit des Aristoteles haben geboren werden lassen. Ich hoffe, du werdest einen König aus ihm bilden, würdig mir zu folgen und den Macedoniern zu gebieten.“ Philipps Wunsch und Hoffnung ward erfüllt, Aristoteles ein würdiger Erzieher und Lehrer Alexanders des Großen, wofür ihn Vater und Sohn unter Anderm auch dadurch dankbar belohnten, daß ersterer seine zerstörte Geburtsstadt wieder aufbauen und daselbst, zu dessen Erinnerung nachher die Stagyriten alljährlich ein großes Fest unter dem Namen Aristotelia feierten, eine Schule, Nymphäum genannt, errichten ließ, in welcher Aristoteles lehren sollte. Dieser aber ging, nachdem er auch nach der Thronbesteigung des Alexander noch längere Zeit bei ihm verweilt hatte, nach Athen zurück und gründete daselbst im Lyceum die bekannte philosophische Schule. Die Bekanntschaft mit den ausgezeichnetsten Tonkünstlern damaliger Zeit, welche Alexander anfänglich, als er noch seine Leidenschaften zu beherrschen wußte und Künste und Wissenschaften werth hielt, um sich versammelt hatte, mochte ihn wohl dazu veranlaßt haben, jetzt in mehreren seiner Schriften auch der Tonkunst zu gedenken und seinen eminenten Scharfsinn auf diese hinwirken zu lassen. Ein eigenes Werk de Musica ist leider verloren gegangen, außerdem aber ist von seinen übrig gebliebenen Schriften für den Musikgelehrten von der größten Wichtigkeit: Fragmentum libri de iis, qui sub auditum cadunt, sive de audibilibus. — Politicorum lib. VIII., worin er die Musik namentlich als ein unerläßliches und kräftig wirkendes Erziehungsmittel empfiehlt. — Liber de arte poetica. — Auch die Comment. Colleg. Conimb. Societ. Jesu, in tres lib. Aristot. de Anima handeln lib. II. c. 8 de sono, auditu, voce etc. Da Alexander dennoch später eine feindliche Gesinnung gegen A. annahm, so hielt man ihn, als ersterer starb, auch einer Theilnahme an der angeblichen Ermordung desselben verdächtig. Er verließ daher, um nicht einer Anklage wegen Gottesverleugnung zu unterliegen, und Socrates Loos zu theilen, Athen, und flüchtete sich mit der Mehrzahl seiner Schüler nach Chalcis auf Euböa, wo er 322 vor Christo im 63sten Jahre seines Lebens, als er von dem Areopag seiner Anklage wegen nach Athen gefordert wurde, sich selbst vergiftete. Freilich war sein Charakter nicht von Ehrgeiz und Unredlichkeit frei zu sprechen, dennoch aber begingen die Athenienser, wie er sich selbst auszudrücken pflegte und was sich nicht leugnen läßt, durch seine Vertreibung einen zweiten Frevel an der Philosophie, mit der man bereits über 2000 Jahre den menschlichen Verstand beherrscht hat. — Peripatetisch hieß seine von ihm gestiftete Schule und Sekte, weil er im Hin- und Hergehen zu lehren pflegte. D.

Aristoxenos, ein Peripatetiker zu den Zeiten Alexanders des Großen, geb. zu Tarent, dem jetzigen Calabrien, gegen das Jahr 350 vor Christo; einer der würdigsten Schüler des Aristoteles und der berühmteste musikalische Schriftsteller unter den Alten. Den ersten Unterricht in seiner Kunst erhielt er von seinem Vater, einem Tonkünstler zu Mantinea, Nä-

mens Mnesias, oder nach Anderen auch Spintharus; nachher übergab dieser ihn dem pythagoräischen Philosophen Xenophilos zu weiterer Ausbildung, und schickte ihn endlich nach Athen zu Aristoteles, um daselbst seine Studien zu vollenden. Durch eine gänzlich neue Ansicht und Lehrart der Musik, die er in vielen Schriften verbreitete, von denen aber nur einige und nicht die bedeutendsten bis auf uns gekommen sind, machte er recht eigentlich Epoche in der griechischen Musik. Bis auf ihn nämlich war die Meinung des Pythagoras (s. dies. Art.), daß die Musik und deren Grundregeln nach den Zahlen und Proportionen beurtheilt werden müßten, jene also einen wesentlichen Theil der reinen Mathematik ausmache, die allgemein angenommene, und der feststehende Grundsatz gewesen; er aber widersetzte sich diesem Systeme, so überaus scharfsinnig und consequent es auch durchgeführt war, und obgleich selbst einseitig darin erzogen, von Grund aus, und behauptete, daß für die Werke der Tonkunst nur der innere Sinn und dessen Affection, für die Mittel derselben aber, für die Töne und ihre Verhältnisse, nur der äußere Sinn, das Ohr, als Schiedsrichter anerkannt werden dürfte. Verdrängte er auch damit die Pythagoräische Ansicht und Lehrart nicht ganz, so fand er doch einen so großen Anklang unter den damaligen Musikern und Musikverständigen, daß förmlich zwei, streng einander gegenüberstehende, besondere musikalische Secten oder Schulen entstanden: die Pythagoräische, deren Anhänger und Bekenner man Canonici, und die Aristoxenische, deren Mitglieder man Harmonici nannte. Sie wäre wohl nicht zu kühn die Behauptung, daß mit A. die Musik eigentlich erst anfing, den Namen Tonkunst zu verdienen, Wissenschaft mochte sie früher schon seyn, und daß mit seiner Lehre der erste Saamen zu unserer heutigen Philosophie der musikalischen Kunst, der Aesthetik, gestreut, oder wenigstens der fruchttragende Acker dazu bebaut wurde. Das Verhältniß der italienischen Schule zu der alten französischen, die Ansichten, Lehren und Streitigkeiten eines Mattheson gegen Mitzler, welche jenen zwischen Pythagoras und A. auf das ähnlichste gleichen, scheinen dies bis zur Ueberzeugung zu beweisen. Nicht weniger als für das eigentlich Theoretische leistete A. bei seinem großen Eifer natürlich auch für das eigentlich Praktische der Musik; aufs Aeußerste wollte er vollenden, was eines Menschen Stimme erreichen kann, und so vermehrte er die vorhandene Scala von 15 Saiten um noch 3 andere, die dann eine 5te Quarte ausmachten; bereicherte auch die Notenbenennungen oder Bezeichnungen durch die Hinzuthuung neuer Buchstaben. Den Nachrichten des Suidas zu Folge schrieb er nicht weniger als 452 Bücher über verschiedene Materien, unter denen aber die musikalischen besonders geschätzt wurden; was die rein philosophischen anbelangt, so spöttelte zwar Cicero darüber: man könne es der Philosophie des A. gleich ansehen, meinte er, daß sie aus einem Kopfe komme, der mit nichts als mit Musik angefüllt sey, citirt ihn aber dennoch in seinen Tusculanen recht oft und in allem Ernste. Von jenen, seinen musikalischen Schriften, sind für uns nur noch übrig geblieben: 1) Harmonicorum Elementorum libri III, das älteste musikalische Werk, was wir besitzen; die beste Ausgabe davon enthalten Meiboms „alte musikalische Schriftsteller," Amsterdam 1652, 4. — cf. Forkels Literatur; und 2) Arist. Fragmenta de Rhythmica, herausgegeben 1785 in 8. von Abt Morelli in Venedig. Außerdem aber hat er, nach den wirklich vorhandenen Titeln, noch geschrieben: 1) Von den Flötenspielern, den Flöten und anderen musikalischen Instrumenten; 2) von der Art, die Flöten zu bohren; und 3) von der Musik überhaupt, in welchem Werke er nicht nur alle Theile der Musik, sondern auch die

Geschichte derselben abgehandelt haben soll. — Im Uebrigen ist zu vergleichen der Artikel Griechische Musik. — Sollte man hier vielleicht noch einen anderen musikalischen Schriftsteller dieses Namens suchen, Aristoxenus den jüngern, so bemerken wir nebenbei, daß ein solcher in Wirklichkeit gar nicht existirte, daß vielmehr Mattheson es war, welcher auf mehreren seiner Schriften dieses Namens aus dem Grunde sich bediente, weil er, wie oben schon angedeutet wurde, die nämlichen Grundsätze gegen Mitzler verfocht, um welche A. einen Kampf mit Pythagoras bestand; also eine scherzhafte, aber tiefsinnige Pseudonymität. Ein älterer Arist. hat noch existirt, aber vor Plato schon, dem Lehrer des Aristoteles, und ohne Interesse für den Musiker. 48.

Arithmetische Theilung der Octave. S. harmonische Theilung der Octave. Im Gegensatze zur authentischen Aufstellung der Tonleiter (s. diesen Art.) und der in ihr sich ergebenden harmonischen Theilung der Octave können wir uns die Tonleiter in ihrer Bewegung um die Tonika herum, von einer zur andern Octave der Dominante, —

g a h c̄ d e f g

als modus plagius oder plagalis, secundarius, minus principalis, comes oder servus, remissus, inversus u. s. w. (wie die Alten ihn nun zu nennen beliebten) darstellen. Hierbei wird uns sichtbar, daß unser diatonisches Acht-Tonsystem (Octachord) sich aus zwei Tetrachorden (System von vier Tönen) auferbaut hat,

g a h c — c d e f

deren jedes aus einer Folge von zwei ganzen und einem halben Tone besteht, und sich von den ursprünglichen griechischen diatonischen Tetrachorden nur dadurch unterscheidet, daß es mit dem Halb-Tone schließt, während jene damit anfangen. Diese Theilung der Octave nun nannten die ältern Tonlehrer die arithmetische. Mag auch der Name für unsere Zeit antiquirt seyn, so ist doch die Darstellung der Tonleiter und ihre Zerlegung in die Urformen (die zwei Tetrachorde) methodisch hülfreich. Sie zeigt uns die Tonleiter, ihrem Begriffe gemäß, in Bewegung um die Tonika, in ihren so regelmäßigen Grundgestalten (in deren jeder zwei Ganz-Töne und ein Halb-Ton einander folgen), zwischen den beiden Hauptbewegungstönen g und f; umschreibt damit —

g a h c d e f

gleichsam vorbedeutend den Grundaccord aller Bewegung (s. Dominanten Accord) — gleich wie die harmonische Theilung den Grundaccord des Ruhenden, des festen Prinzips, —

c d e f g a h c

und weiset endlich auf das Grundverhältniß aller Modulation in den drei Tönen G — C — F, den drei auf ihnen ruhenden Dreiklängen — den drei auf ihnen erbauten Tonarten in Dur hin. — Ueber die arithmetische Theilung der Verhältnisse und Intervalle sind zu vergleichen Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Art., als Addition, Intervall, Theilung, Tetrachord u. a. ABM.

Arkadische Dionysien waren gewisse Feste der alten Römer, zu deren Feier Jünglinge und Knaben auf den Schaubühnen erschienen, und hier kleine dramatische Stücke spielten, oder besondere Handlungen aus dem Leben vorstellten, die mit Musik und Tanz begleitet wurden. Da

diese Musik eine bestimmte war, die bei keiner anderen Gelegenheit aufgeführt wurde, so bezeichnete man auch sie wohl zum Unterschiede von jeder anderen mit dem Namen Arkadische Dionysien.

Armarius heißt in den Klöstern gewöhnlich der Vorsänger bei dem Kirchengesange und überhaupt den Kirchenmusiken, der zugleich aber auch die Kirchenbücher und sonstige der Kirche zugehörende Gegenstände in Verwahrung hat.

Armer la clef (den Schlüssel bewaffnen) heißt bei den Franzosen das Hinzuschreiben der nöthigen Vorzeichnungen (Kreuze oder Be) zu dem Schlüssel, entweder blos zu Anfange eines Tonstücks oder auch in jeder einzelnen Notenzeile.

Armonico oder armonioso (ital. Adj. von armonia) — harmonisch, übereinstimmend, wohlklingend. S. Harmonie.

Armsdorff, Andreas, zuletzt Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt, geb. zu Mühlberg bei Gotha am 9ten September 1670, studirte, nachdem er die Schule verlassen hatte, die Rechte, wurde dann zu Erfurt Anfangs Organist an der Reglerkirche, dann an der Andreas- und endlich an der Kaufmannskirche, von welcher Stelle ihn der Tod am 31. Decemb. 1699 abrief. Sein Leben brachte er also nur bis auf 28 Jahre, dennoch aber umfassen seine meistens trefflichen Kirchen- und Cammer- (besonders Clavier-) Compositionen, die er fast alle mit „A. A." unterzeichnete, eine sehr bedeutende Zahl. Künsteleien liebte er nicht und vermied sie daher auch in denselben sorgfältig, desto mehr aber war sein Bemühen darauf gerichtet, dem Ohre Alles so angenehm als möglich zu machen, von dem Grundsatze ausgehend, daß das Ohr die sicherste Pforte zum Herzen sey. —U—.

Arnaud, Mr. l'Abbé, geb. zu Carpentras im Avignon'schen 1730, Cantor und Bibliothekar des Grafen von Provence zu Paris, Mitglied der französischen Academie und der Academie der schönen Wissenschaften, war einer der größten Redner und überhaupt geistig gebildeten Männer, welche Frankreich im vorigen Jahrhunderte besaß, starb am 2. December 1785 zu Paris. Von Jugend auf zeigte er eine außerordentliche Liebe zur Musik, doch bildete seine eigentliche Bestimmung nicht, mehr Zeit auf deren Ausübung zu verwenden, als es mit dem Vergnügen und der Erholung, welche dieselbe ihm schaffen sollte, vereinbar war; in seinem reiferen Alter erst, vielleicht als Redner eine innere geistige Verwandtschaft mit dem Tonkünstler empfindend, wandte er ernster auch seinen scharfen Blick auf sie hin, nicht aber auf ihre praktische, sondern auf ihre lichtere, die eigentlich poetische Seite, und machte sich würdig des ehrenvollen Andenkens, in welchem er ewig bei dem Musiker, vorzüglich bei dem ästhetischen, fortleben wird. Wie bekannt war Gluck der Luther der französ. Musik, ohne A. aber würde er vielleicht wenig gewirkt haben, dieser war der Held, der durch viele der geistreichsten und scharfsinnigsten Schriften und Critiken jenem allenthalben den erwünschten Eingang verschaffte; Anfangs zwar angefochten von allen Seiten wußte er aber bald die kreischenden Stimmen seiner ohnmächtigen Gegner zum Schweigen zu bringen. Merkwürdig ist in solcher Hinsicht sein Lettre sur la Musique a Mr. le Comte de Caylus, den nicht nur Laborde in dem III. Bande seines Essai. pag. 551 — 567, und Arteaga in dem II. Bande seiner Geschichte der ital. Oper hat vollständig abdrucken lassen, sondern der auch einzeln und in den verschiedensten Ausgaben in den Jahren um 1754 zu Paris erschien, wovon die letzteren, mit vielen Zusätzen erweitert, den Titel führen: Reflexions

sur la Musique en général, et sur la Musique françoise en particulier. In diesem Briefe verspricht er auch eine förmliche Rhetorik der Musik, an welcher er bereits arbeite; das würde die erste eigentliche und systematische Aesthetik der Tonkunst, und, da sich von einem Manne wie A. nur etwas ganz Vortreffliches erwarten ließ, auch gewiß ein überaus nützliches und nothwendiges Werk gewesen seyn, dessen Nichterscheinen wir um so mehr zu beklagen haben, da außer Schubert noch kein Mann wieder da war, der sich so sehr zu der Bearbeitung eines solchen geeignet hätte als A. — Ein anderes für die Tongelehrten höchst wichtiges Werk ist seine Abhandlung „Sur les accens de la langue grecque" namentlich wegen der vielen interessanten Bemerkungen über die Beschaffenheit der alten Musik, und die Verwandtschaft der menschlichen Sprache mit der eigentlichen Tonkunst. Sie befindet sich in den Mémoir. de l'academ. des inscript. Tom. XXXII. pag. 432 ff. Auch die Abhandlung über das Melodrama der Alten, welche er in seinen „Variétés literaires" aufnahm, kann dem wissenschaftlichen Musiker nicht gleichgültig seyn, und giebt selbst dem Componisten manchen beherzigungswerthen Wink für die Bearbeitung einer solchen Dichtung. Daher schließen wir unsere Nachrichten von dem würdigen A. hier mit dem herzlichsten Wunsche, daß jene seine ausgezeichneten Schriften auch jetzt noch fleißig gelesen und studirt werden möchten. P.

Arne, Thomas Augustin, wurde 1710 zu London geboren und starb daselbst 1778. Seine Neigung zur Tonkunst wurde von seinem Vater, einem Tapezierer, der ihn zum Juristen bestimmt hatte, auf das schärfste unterdrückt, so daß der in seinen Schulstudien fleißige und gehorsame Jüngling nur verstohlen in der Nacht sich üben konnte. Er hatte sich ein Spinett zu verschaffen und es in seinem Zimmer zu verbergen gewußt. Darauf, die Saiten mit einem Schnupftuche bedeckt, spielte er, wenn Alles um ihn schlief. Drei Jahre lang hatte er schon als Jurist gearbeitet, bei Festing Unterricht auf der Violine genommen, und es in seinen Nebenstunden so weit darin gebracht, daß der Vater selbst es für gerathener hielt, dem Sohne freie Wahl zu lassen. Sogleich entschied er sich für die Kunst, für welche sein Eifer fast auf die ganze Familie überging. Seine Schwester, an welcher er eine gute Stimme bemerkte, wurde zur Sängerin gebildet, die auch gleich bei ihrem ersten Auftreten in der Rolle Amelia von Lampe großen Beifall erndtete. Thomas fing nun an, ohne lange Vorbereitung dazu, sich an eine Operncomposition zu wagen, wählte klug das Gedicht eines anerkannten und beliebten Mannes, Addisson's „Rosamond", deren Hauptrolle er für seine Schwester schrieb, worin sie auch bedeutend wirkte, so daß man sie bald unter die gefühlvollsten Sängerinnen setzte, deren Ruhm stets zunahm. Als Mad. Cibber feierte sie ihren größten Triumph, so daß Garrick von ihr rühmte: „Sie empfand und wirkte Empfindung. Seitdem sie todt ist, kann ich keine verliebte Rolle mehr spielen." Diese Oper „Rosamond" wurde 1733 zu Lincolns Innfields äußerst beifällig gegeben. Bald darauf griff er zu einer Operette eines andern beliebten Dichters, Fieldings „Tom Thumb, or the opera of operas", die er sich zur Operette zustutzen ließ, da sie früher unter dem Titel „the tragedy of tragedies" gegeben worden war. In diesen Musik ahmte er vorzüglich den in England beliebten italienischen Styl nach. In beiden Opern hatte auch sein jüngerer Bruder gespielt, und in der zweiten die Hauptrolle. Auch dieser widmete sich dem Theater. 1738 componirte er den „Comus" von Milton. Hier hatte er nicht wenige englische Nationalmelodieen und nach

ihnen gemodelte eingewebt, mit dem italien. und deutschen Style, wie sie eben dort herrschten, vermengt, beide jedoch vereinfacht, wodurch er sich so außerordentlichen Beifall errang, daß englische Schriftsteller diese Art gemischter Musik für einen eigenthümlich englischen Styl ausgeben, ihn über Alles, sogar über Händel und Haydn erheben und es nur bedauern, daß der „geistreiche Erfinder dieser Manier, der anmuthige, natürliche, ungekünstelte Arne" den hohen Werth derselben selbst nicht genug erkannte und in der Folge wieder mehr in die Nachahmung der Italiener verfiel. Dazu mochte zum Theil seine Begier, den Beifall der Menge auf jede Weise, auch sogar zum Nachtheil der Kunst, zu fesseln, zum Theil auch seine Vermählung mit Cäcilia Young, einer von Geminiani italienisch gebildeten Sängerin, um 1740, beigetragen haben. 1742 ging das Ehepaar nach Irland, wo es 2 Jahre sehr beifällig lebte. Zurückgekehrt wurde er als Componist im Drurylan=Theater und seine Gattin als Sängerin in der ersten Oper angestellt. Hier trafen Arne's Talente mit Boyce zusammen, einem Meister, mit welchem nur er allein zu wetteifern fähig war, welcher, so wie „Arne selbst einen Wettkampf mit Händel nicht gescheut haben würde." So schreibt Thomas Busby in seiner sogenannten Geschichte der Musik. Die Anmaßung der Engländer, wenn sie von ihrer sogenannt eigenthümlichen Schule der Tonkunst phantasiren, ist unausstehlich, so daß es die eingenommensten bis zur Abgeschmacktheit treiben. Es ist bei der bekannten Nationaleitelkeit des Volkes nicht im Geringsten zu verwundern, daß die Menge damals ihren Arne wirklich über Händel erhob, welcher dafür eben diese Menge auslachte und den Urheber des ihm bereiteten Nachtheils ganz offen verachtete. Am allermeisten war das Volk 1745, wo er mit seiner Gattin in den Vauxhall=Gärten angestellt war, durch seine volksmäßigen Balladen, Duetten ꝛc. angezogen worden, die auch in ihrer Weise allerdings Verdienste haben. Daß er dagegen in seinen Oratorien „Abel" und „Judith" mit Händel nicht den geringsten Vergleich aushält, braucht kaum bemerkt zu werden. Uebrigens componirte er noch für das Theater die Opern „Eliza" und Metastasios „Artaserse", ganz im italienischen Geschmack u. s. f. Was auch englische Lobeserhebungen über ihn sagen mögen, gründlicher Musiker war er nicht; sein Styl, wie schon erwähnt, kein eigenthümlicher, sondern ein aus Allerlei gemischter und der Menge klug angepaßter. Selbst in der Wahl beliebter und anerkannter Texte, auch von Shakespeare, aus dessen Dramen er mehrere Gesänge in Noten brachte, dann in der Einführung umgemodelter, beliebter schottischer Melodien, die niemals als ächt angesehen werden dürfen, bewies er immerhin mehr Lebensklugheit als Kunst und ächten Kunstsinn. Seine wenigen Instrumentalstücke können sogar von Busby nicht zu den gelungenen Arbeiten gezählt werden, was etwas bedeuten will. Trotz dem gehört Thomas Arne immerhin zu den vorzüglichsten unter den wenigen bemerkenswerthen Componisten, die England hervorgebracht hat. In Oxford wurde er zum Doctor der Musik ernannt, was jedoch in England keine besondere Auszeichnung ist. — Sein Sohn Michel wird ebenfalls als Componist von seinen Landsleuten geschätzt. Unter Anderm schrieb er die Opern: „Cymon" und „Choice of Harlequin." Wann Michel Arne gestorben ist, wissen wir nicht. 1794 war er in London noch als Musikdirector und Componist thätig. Großen Ruhm hat er selbst in England nicht erlangt. G. W. Fink.

Arnold, Karl, ausgezeichneter Clavierspieler, und gründlich durchgebildeter Componist, ist 1794 am 6. Mai zu Neukirchen bei Mergentheim

geboren. Schon in seinem 2ten Jahre kam er jedoch nach Frankfurt a. M. wo sein Vater als erster Cellist bei dem dortigen Nationaltheater engagirt wurde. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er von diesem; doch da derselbe schon im J. 1806 starb, so waren es freilich nur die Anfangsgründe, welche der Knabe unter väterlicher Aufsicht erlernte. Indessen entwickelte sich sein Talent doch so früh, daß er schon im J. 1804 in einem Conzerte zu Frankfurt als kleiner Virtuose mit Beifall auftrat. Sowohl die musikalischen Anlagen des Knaben, als die Achtung und Liebe, deren sich der Vater würdig gemacht hatte, bestimmten nach dem Tode desselben mehrere seiner musikalischen Freunde, sich der Erziehung und Ausbildung des Kindes zum Musiker anzunehmen. Er wurde nach Offenbach in eine Pensionsanstalt gebracht, und erhielt neben einer gründlichen Schulausbildung die sorgfältigste musikalische Erziehung. Seine Lehrer im Clavierspiel waren abwechselnd Hoffmann, der später nach Petersburg ging, Vollweiler und Aloys Schmitt, der selbst als ausgezeichneter Virtuose auf dem Instrumente berühmt ist; den eigentlichen Compositionsunterricht erhielt er erst in vorgerückteren Jahren, nämlich vom Jahre 1812 bis 1815, wo er bei dem ausgezeichneten Theoretiker und Musikgelehrten Anton Andre in Offenbach in Pension war, und dieser ihm mit Vollweiler vereint den gründlichsten Unterricht ertheilte. Dieser sorgfältigen Erziehung hat Arnold den großen und jetzt so seltenen Vorzug zu verdanken, nicht blos ein oberflächlich gebildeter Naturalist in der Composition zu seyn, sondern eine vollständige Herrschaft über das musikalische Material ausüben zu können, so daß er Herr der freiesten wie der strengsten Formen ist. Als Clavierspieler zeichnete er sich schon in seinen Jünglingsjahren, besonders durch eine außerordentliche Fertigkeit und Rapidität in Passagen, welche damals ungleich seltener waren als jetzt, aus. Der Styl seines Spiels war indessen weniger zu loben, indem es theils an Feuer, theils an Innigkeit mangelte. Dennoch erwarb ihm dasselbe aus den erstgenannten Gründen einen solchen Beifall und Ruf, daß er eine Kunstreise darauf unternehmen konnte, wobei er seinem Erfolge gewiß seyn durfte. Er ging zuerst nach Leipzig und dann nach Berlin, wo er in beiden Orten mit Beifall öffentlich spielte. Von Berlin reiste er nach Warschau, von dort nach Wien, und alsdann wiederum über Warschau nach Coinburg, Krakau ꝛc. nach Berlin zurück. Auf dieser Kunstreise, welche 3 Jahre dauerte und wobei er in den genannten Städten längere oder kürzere Zeit verweilte und entweder selbst Concerte gab oder anderweitig öffentlich auftrat, gründete er sich einen Ruf, der es ihm gestattete, sich mit großen Vortheilen nach St. Petersburg zu begeben. Dies that er im Dezember des Jahres 1819. Der Aufenthalt von einem einzigen Jahre reichte hin, ihn dort als Lehrer so zu beschäftigen, daß er seiner reichlichen Existenz gewiß war. Er reiste daher im Jahre 1820 nach Berlin und verheirathete sich mit der jüngsten Tochter des dortigen berühmten Instrumentenmachers Kisting, welche eine vortreffliche Sängerin war. Seine Rückreise nach Petersburg machte er in Begleitung seiner jungen Gattin über Warschau, Wilna, Riga u. s. w., wo das Künstlerpaar überall mit Beifall und Erfolg Conzerte gab. Auch in Petersburg stellten sich die äußeren Verhältnisse sehr glücklich, indessen blieb Arnold doch nur vier Jahre daselbst, worauf er, da theils das strenge Klima seiner Gattin nicht bekam, theils die Sehnsucht nach der Heimath sie zurückzog, im J. 1824 wieder nach Berlin ging, wo er seitdem als einer der ausgezeichnetsten Clavierlehrer und Componisten lebt. Dies die Umrisse seines äußerlichen Lebens und Wissens. In Betreff seiner Bedeutung und Thätigkeit als

Künstler ist Folgendes über ihn zu äußern. Er besitzt, wie wir schon bemerkten, eine jetzt seltene künstlerische Durchbildung. Seine Erfindung zeugt von einem verfeinerten musikalischen Geschmacke, wiewohl es ihr im Ganzen an Eigenthümlichkeit mangelt, woran zum Theil die Absicht schuldig ist, jene gesuchte Originalität neuerer Componisten (die unter anderen auch zu C. M. v. Webers Schattenseiten gehört) durchaus zu vermeiden. In sofern sind seine Compositionen in einem Style geschrieben, den man als Vorbild aufstellen kann. Man verstehe dies indessen nicht so, als gebräche es ihm überhaupt an Erfindung; dieselbe tritt nur nicht vorzugsweise als neu heraus, so daß man der längern Bekanntschaft bedarf, um das Eigene darin zu erkennen. Uebrigens glauben wir, daß der Componist nicht anhaltend genug geschrieben hat, um seine eigene Individualität frei aus dem Einflusse des Gleichzeitigen und dessen, was seine Bildung begründet hat, herauszuarbeiten; denn es ist bekannt, daß die größten Männer in den Anfängen ihrer Laufbahn so mit den Leistungen ihrer Zeit verschmolzen bleiben, daß sogar dem spätern Auge, welches ihre Jugend-Arbeiten schon mit dem Bewußtseyn, einen Meister vor sich zu haben, betrachtet, die Unterschiede von denen ihrer minder bedeutenden Mitgenossen nicht erkennbar sind. Die meisten Componisten schreiben zu viel, und verwässern dadurch ihre Kraft; Arnold verfällt in den seltenen Fehler des Gegentheiles. Das was öffentlich von ihm bekannt geworden ist, sind vorzüglich Claviercompositionen, worunter 3 Sonaten, op. III., op. V. und opus XI., D moll, A dur und D moll, sämmtlich in Offenbach bei André; zwei Phantasien, deren letzte C moll op. XX, Berlin bei Trautwein, ein wahrhaft treffliches Werk zu nennen ist; sechs bis acht Hefte Variationen, die er besonders in jüngerer Zeit, um seine große Fertigkeit geltend zu machen, geschrieben hat; und endlich ein großes, glänzendes, aber doch wacker gearbeitetes Clavierconzert die bedeutendsten sind. Nächstdem ist ein bei Breitkopf und Härtel erschienenes Sextuor, auch als 4händige Sonate arrangirt, ein Werk, woraus man den ausgezeichneten und wissenschaftlichen Componisten erkennen kann. Ein Quartett, wenn wir nicht irren in G moll, welches bei der öffentlichen Aufführung den Beifall aller Kenner in ausgezeichnetem Grade erhielt, ist noch nicht im Stich erschienen. Die größte und ehrenwertheste Arbeit des Componisten ist jedoch eine leider vergeblich gewesene, d. h. vergeblich für die äußerlichen Resultate; es war nämlich die Composition einer, der griechischen Mythe entnommenen großen Oper „Irene", welche theils durch die Wahl des Textes, dessen antike Ruhe und tragische Wendung dem romantisch überreizten Geschmacke des Berliner Publikums, welches sich sogar mit Gluk nicht mehr vertragen mag, nicht zusagte, und welche anderseits auch für das Verständniß der tief angelegten, aber nach dem gewiß richtigen ästhetischen Grundsatze des Componisten weniger auffallend in der Erfindung hervortretenden Musik, zu viel Ernst und Geduld erforderte. Dazu kamen Unglücksfälle bei der ersten Aufführung (Berlin den 15. Okt. 1832), als die Erkrankung einer Sängerin, welche eine Hauptrolle hatte, und dergleichen mehr. So mußte er sich denn mit dem stilleren Beifalle des gebildeten Publikums und der vollen Anerkennung der Sachverständigen begnügen; von der Bühne aber verschwand das Werk nach den ersten 3 Aufführungen wieder, und ist demnach auch nicht in Stich erschienen. Er theilte damit das Schicksal vieler deutschen Componisten, deren jahrelange Arbeit und Mühe auch häufig vergeblich ist, weil die Führer der Kunstanstalten weder die Einsicht noch den Willen haben, das Publikum dem Verständniß edlerer Werke entgegen zu leiten. Indessen darf dies nicht abschrecken, das

bessere Ziel zu verfolgen, denn über kurz oder lang muß das Gute doch siegen, und daher fordern wir namentlich den Componisten, von dem diese Zeilen Nachricht geben, auf, sein ernstes, gebildetes Talent auf die Vollendung neuer größerer Werke zu richten. L. Rellstab.

Arnold, Johann Gottfried, wurde geb. am 1. Febr. 1773 zu Niedernhall, einem Flecken im Hohenlohischen unweit Oehringen, wo sein Vater Schullehrer war. Den ersten Unterricht erhielt er von diesem; er lernte Lesen, Schreiben, Rechnen, in der Musik aber nur so viel, daß er bei den Kirchenmusiken mitsingen und nöthigenfalls auch zur Unterstützung seines Vaters einen Choral auf der Orgel spielen konnte. Den lernbegierigen Knaben genügte das nicht, weit lieber spielte er auf einem von Motten zerfressenen und fast tonlosen Claviere. Den meisten Genuß von der Musik aber schien ihm das Violoncell zu versprechen; auf alle mögliche Art und Weise trachtete er daher nach dem Besitze eines solchen, und endlich reichten die beim Hochzeit-, Leichen- und Neujahrssingen erhaltenen und zusammengesparten Kreuzer hin, die von dem Stadtmusikus dafür verlangte mäßige Summe bezahlen zu können. Nun hörte er nicht auf, sich in dem Spiele desselben zu versuchen und zu üben. Unterricht konnte ihm sein Vater nicht ertheilen lassen, nichts desto weniger aber setzte er in seinem 8ten Jahre schon, sowohl durch die Reinheit des Tones als die erlangte Fertigkeit, selbst Kenner in Staunen. Solche Beweise von Talent und Liebe zur Musik ließen natürlich seinen Vater wegen seiner künftigen Bestimmung keinen Augenblick mehr in Zweifel. Er sollte Musikus werden, und wurde zu diesem Zwecke in seinem 12ten Jahre dem Stadtmusikus zu Künzelsau in die Lehre gegeben. Einen Violoncellspieler brauchte dieser aber weniger, mehr einen Thurmbläser, und deshalb erhielt der junge A., ohne Rücksicht auf seine Jugend und seinen zarten Körperbau, sogleich Zinke, Trompete und Posaune, nebst den dazu nöthigen Applicaturtabellen mit der strengen Weisung in die Hand, sich recht fleißig darnach zu üben, damit er bald bei den öffentlichen Musiken gebraucht werden könne. A. that Alles willig, und war hocherfreut, als sein Lehrherr nach wenigen Wochen schon ihn mit auf den Thurm nahm, um dort einen Choral mit abblasen zu helfen, und nun auch alle Samstag die Violinstimme zu der nächsten Kirchenmusik mit ihm durchspielte. Das Violoncell übte er fleißig für sich, in jedem Augenblicke, wo nicht sein Lehrherr oder dessen Frau Dienste von ihm verlangte, und trotz der mancherlei Schimpfreden und Stockschläge, die er von jenem darüber erhielt. Nach geduldig überstandenen 5 Jahren wurde er (1789) freigesprochen und durch einen Lehrbrief zum Gesellen gemacht; als solcher trat er im März 1790 bei dem Hof- und Stadtmusikus zu Wertheim in Condition, und war hoch erfreut, als dieser aus eigenem Antriebe ihm den Rath ertheilte, das Violoncell zu seinem Hauptinstrumente zu machen. Die kleine Capelle, welche die kunstliebenden Grafen von Wertheim unterhielten, gab ihm, für den Anfang wenigstens, die beste Gelegenheit dazu, und die viele Mühe und unausgesetzte Uebung, mit welcher er sich in seinem Spiele zu vervollkommnen suchte, krönte der glückliche Erfolg, daß er sich recht bald in kleinern Cirkeln als Solospieler hören lassen, und schon von 1790 an mehrere kleinere und größere Reisen als Virtuos unternehmen konnte. Auf einer derselben ward er zu wiederholten Malen in der Schweiz nicht sehr wohlwollend aufgenommen; das machte ihn unzufrieden mit sich selbst; er ging nach Regensburg, machte die Bekanntschaft des nachmals so sehr berühmten Willmann, und bat denselben um Unterricht. Dies war das erstemal, das er einen Meister auf seinem Instrumente zum Lehrer erhielt,

aber auch der vernünftigste Schritt, den er thun konnte. Durch Willmann wurde er in den Stand gesetzt, 1796 Berlin und Hamburg besuchen und hier die Bekanntschaft der größesten Meister, namentlich des Bernhard Romberg machen zu können, was bei seinem rastlosen Streben nach Vervollkommnung nothwendig von dem wohlthätigsten Einflusse auf ihn selbst sowohl als auf sein Spiel seyn mußte. Dies beurkundet die Meisterschaft, mit welcher er von nun an in fast allen größeren Städten Deutschlands auftrat, und die günstige Aufnahme, die er jetzt überall fand. Daher wurde er denn auch schon 1798 als erster Violoncellist am Theater zu Frankfurt a. M. angestellt. Die Ruhe, in welcher er jetzt lebte, mochte wohl die hauptsächlichste Veranlassung seyn, warum nun auf einmal auch das Verlangen nach eigentlichen und tieferen musikalischen Kenntnissen in ihm erwachte, und er sich mit der blos praktischen Ausübung der Kunst nicht begnügen konnte. Früher, in Wertheim, hatte er zwar von einem dortigen Organisten einigen Unterricht im Generalbaß erhalten, allein auf eine Weise und in einer so kurzen Zeit, daß derselbe von keinem großen Erfolge seyn konnte; deshalb nahm er jetzt alle mögliche großen Partituren zur Hand, studirte sie förmlich, und suchte sich immer mehr mit den darin enthaltenen Schönheiten vertrauter zu machen. Zu dem Behufe arrangirte er mehrere derselben zu Quartetten, Quintetten, verfertigte Clavierauszüge daraus (von denen mehrere, namentlich „Camilla", „Griselda", „der lustige Schuster" u. a. im Drucke erschienen), und setzte umgekehrt auch viele andere in Stimmen gestochene Meisterwerke, als Clavierconzerte, Synfonien, Quartette rc. von Mozart und Haydn in Partitur. Dazu, und um diese Werke ganz zu genießen, stiftete er in Verbindung mit Cannabich eine musikalische Gesellschaft, die dieselben nun auch aufführte. Unter all' diesen zeitraubenden und mühsamen Arbeiten litt aber seine praktische Virtuosität eben so wenig als seine eigene Muse. Lernte er die Tonkunst in ihrem Innern näher kennen, trat ihm die Schönheit, die sich in derselben entfaltet, immer deutlicher entgegen, so war wohl nichts natürlicher, als daß er dadurch zugleich auch den Weg sich bahnte und die Mittel sich erwarb, auch in seinen eigenen Kunstleistungen dieselbe immer herrlicher und wahrhafter gestalten zu können. So war es: mit jedem Jahre wuchs sein Ansehn, und die Zahl seiner Freunde und Verehrer nahm immer mehr zu; so schön wurde jetzt sein Ton, so groß seine Fertigkeit, und so ausdrucksvoll sein Vortrag; in dem Adagio hätte er Sängern zum Vorbilde dienen können. Bei seinem öffentlichen Auftreten spielte er in dieser Zeit fast ausschließlich nur seine eigenen Compositionen, theils weil er (wahrscheinlich in Folge des frühen Trompete- und Posauneblasens) zu schwächlich war, als daß er seinen Körper durch vieles Einstudiren fremder Werke noch mehr hätte anstrengen dürfen, theils weil er behauptete, jene wären wahres Eigenthum und kämen in Wahrheit aus seiner Seele. Dieselben waren aber auch an Zahl nicht gering: für Flöte, Harfe und Violoncell. Einen classischen Werth hat darunter ein Conzert für 2 Flöten, welches in Bonn erschienen ist. Für das Violoncell hat er Solo's, Duo's und Terzetten geschrieben; für jedes seiner jährigen Conzerte setzte er ein neues Violoncellconzert mit Orchesterbegleitung, von denen mehrere, selbst nach seinem Tode noch, gedruckt worden sind. In der letzten Zeit seines Lebens fühlte er einen besondern Drang, Sinfonien zu schreiben, so daß er oft sogar ganze Synfonien träumte, welche, wie er versicherte, gewiß gefallen würden, wenn er nur wachend im Stande gewesen sey, sie niederzuschreiben. Die erste davon, welche er noch zu Stande brachte, schickte er an den Capellmeister André in Offenbach mit

der Bitte um sein Urtheil. Derselbe wollte sie aufführen lassen, allein dabei zugegen zu seyn und sie zu hören, erlaubten schon seine Kräfte nicht mehr. Er hatte erst 8 Jahre in Frankfurt, und zwar in dem Besitze der höchsten Gunst des Publicums gelebt, als eine Lungenkrankheit am 26sten Juli 1806 ihm, noch nicht volle 34 Jahr alt, das Leben raubte. Die Sorge um seine Gattin und einen Sohn machte ihm die Trennung von dieser Welt sehr schwer, und nur die Ueberzeugung von der großen Zahl seiner Freunde, zu welcher er besonders während seiner Krankheit durch die allgemeine Theilnahme gelangt war, konnte ihm den Tod erleichtern. D.

Arnold, Samuel, Dr. der Musik, Königl. Hofcomponist und Organist zu London, einer der würdigsten Schüler und Nachfolger Händels, wurde geb. im J. 1739 (in Deutschland) und starb am 22. October 1802. Im J. 1762 trat er zuerst als Componist öffentlich auf mit einer dramatischen Composition, dann 1764 mit „The maid of the mill“, und 1767 endlich mit dem Oratorium „The Cure of Saul“, welches einen solch' allgemeinen Beifall erhielt, daß er sich dadurch für immer in der Gunst des Publicums festsetzte, und allen seinen späteren Werken im Cammer-, Theater- und Kirchenstyle, man stets mit der größten Erwartung entgegensah. Jene Stelle als Hofcomponist und Organist in der Königl. Capelle erhielt er aber erst 1783, nachdem ihn die Universität zu Oxford bereits zum Dr. der Musik ernannt hatte. 1789 wurde er zum Director der Academie alter Musik ernannt, 1793 Organist an der Westminsterabtei, und 1796 Anführer der jährlichen Aufführungen in der St. Paulskirche zum Besten der Söhne der Geistlichen. Seine seltenen Talente als Director zeigte er besonders im J. 1792, in dem Freemasons-Hall-Concerte, in welchem der berühmte Salomon vorspielte, und viele ausländische, besonders deutsche, Tonkünstler zugegen waren, durch deren Bewunderung er bald einen fast mehr als europäischen Ruf erhielt. Ein großes Verdienst erwarb er sich durch die Besorgung der prachtvollen Ausgabe (36 Foliobände) von Händels sämmtlichen Werken im Clavier-Auszuge 1786. Von seinen eigenen sehr zahlreichen Compositionen verdienen hier außer jenen vorzugsweise noch angeführt zu werden: die Orat. The Resurrection, 1769; Prodigal Son, 1773; und Elijah, or the woman of Shunam, in welchem bei einer Aufführung 1798 die Mara glänzte; ferner die Opern: Auld Robin Gray, Son — in — Law, The Bannian Day, Children in the Wood, Enraged Musician, Siege of Curzola, Inkle and Yarico, auch das Intermezzo The Royal Garland, an welches sich dann noch die vortrefflichen Liedersammlungen: Marybone Songs und Anacreontic Songs (Duets and Glees) anreihen. Seine Kammercompositionen, die, wenn auch etwas beschränkt in der Erfindung, dennoch nicht weniger als jene sowohl durch Reinheit und Würde des Styls, als Reichthum an Melodie und Fülle der Harmonie sich auszeichnen, umfassen 15 größere Werke, bestehend in 3 Theilen Arien mit Instrumental-Begleitung, 2 Theilen Canons, und 3 Theilen Claviersonaten, Clavierconcerten und Ouverturen. Die Musikfeste, welche seit 1784 dem unsterblichen Händel zu Ehren in London veranstaltet wurden, fanden an A. die kräftigste Stütze, und es läßt sich behaupten, daß ohne ihn dieselben niemals zu dem bekannten Glanze gelangt seyn würden. Eine noch detaillirtere Beschreibung seines Lebens findet sich nebst seinem wohlgetroffenen Bildnisse in The Biograph. Magazin 1790.

Arnold, Georg, geb. zu Weldsberg, war Hoforganist des Bischofs von Bamberg, und blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, besonders auch als melodienreicher Lieder- und Kirchengesangscomponist.

Wir besitzen noch 5 größere gedruckte Werke von ihm: 1) Canzoni, Ariae et Sonettae 1, 2, 3 et 4 Viol. accommod. c. B. gen. op. 3. 1659. — 2) Op. 4. Sacr. Cant. de Tempore et Sanctis a 4, 5, 6 et 7 voc. ac instr. concert. 1661. — 3) Psalmi vespertini a 4 et 2 voc. ac 2 Viol. concert. 1667. — 4) Tres Missae pro defunctis, et alia laudativa a 4, 5, 7 voc. etc. 1676. — Und 5) Missarum quaternio cum XI voc. 1675.

Arnolt de Prug. Nach den Nachrichten, welche Finken in seiner practica Musica von diesem Tonkünstler uns mittheilt, war er einer der größten Meister im Contrapunkte in der Zeit um die Mitte des 16ten Jahrhunderts; sonst aber sind keine weiteren näheren Nachrichten von ihm auf uns gekommen, auch Werke, nach welchen wir eifrigst geforscht haben, konnten wir nicht auffinden, und wir müssen die Wahrheit der Finkenschen Aussage dahingestellt seyn lassen, vermuthen jedoch, daß in derselben vielleicht irgend eine, durch Lautverwandtschaft verursachte, Namensverwechselung vorgefallen ist. 17.

Arnould, Sophie. Selten wohl haben wir die Freude, eine ausgezeichnete Sängerin zugleich auch als vortreffliche Schauspielerin rühmen zu können; ein noch weit seltener Fall tritt bei dieser ein, denn auch in den Annalen der Galanterie und des Witzes spielte sie eine berühmte Rolle. Sie wurde geb. zu Paris den 14ten Febr. 1747; ihr Vater hielt daselbst ein hotel garni und ließ ihr eine glänzende Erziehung geben; die Natur hatte sie mit inneren und äußeren Vorzügen reichlich beschenkt, mit einem weichen Herzen, empfänglichen Geiste, einer reizenden Stimme und mit sehr schönen Augen begabt. Ein Zufall brachte sie aufs Theater, woselbst sie vom 15ten December 1757 bis 78 bis zum Entzücken der Liebling des Pariser Publicums war. Die Prinzessin von Modena nämlich lebte im Kloster Val de grace, und es war damals Mode, daß Damen von Stande in der Charwoche die Sünden beichteten, deren sie sich aus der Fastenzeit erinnerten; bei dieser Gelegenheit bemerkte zufällig die Prinzessin eine sehr schöne Stimme, welche die Abendmesse sang. Die Sängerin war unsere A., wovon der Intendant der Königlichen Capelle sogleich durch die Prinzessin benachrichtigt wurde, und gegen den Willen der Mutter mußte sie alsbald in die Capelle treten, wo die Frau von Pompadour sie singen hörte und nachher sehr sentimental ausrief: „aus solchen Talenten kann eine Prinzessin werden!“ — A. wurde noch mehr, sie erhielt die Clairon zur Lehrerin in der Action, Mslle. Fel im Gesange, kam zur Pariser Oper, und glänzte in dieser bald als Königin durch ihren überaus reinen, leichten, lebhaften, wahrhaft schönen und ausdrucksvollen Gesang, und durch ein unübertrefflich grazienvolles Spiel, namentlich als Thealire in „Castor und Pollux“, als Ephise im „Dardanus“, und als Iphigenie in „Iphigenie in Aulis“. Durch Stimme und Action bezauberte sie Alle, verschwendete aber auch, wenn gleich mit liebenswürdiger Unbefangenheit, ihre Jugend, ihren leider bisweilen zu freien Witz und die reichen Geschenke ihrer vielen Verehrer. Vornehme und Gelehrte besuchten ihre Cirkel, selbst d'Alembert, Diderot, Helvetius, Mably, Duclos und Rousseau. Sie wurde mit Ninon de l'Enclos und Aspasia verglichen; von Dorat, Bernard, Rhulieres, Marmontel und Favart besungen. Ihr Witz machte zu ihrer Zeit solches Glück, daß ihre mündlichen Epigramme gesammelt wurden; sie traf den bisweilen sehr beißend, welchem sie ihre Ueberlegenheit gern fühlen lassen wollte, und hatte dennoch keine Feinde. Als sie Sully's und Choiseul's Bildniß auf einer Dose in der Revolutions=

zeit sah, persiflirte sie den Zufall durch die kurzen Worte: „C'est la recette et la dépense“. Ein Geck wollte ihr einst etwas Schönes sagen und bemerkte: „A present l'esprit court les rues“, sie aber antwortete schnell: „C'est un bruit que les sots font courir“. Als 1802 der Pfarrer von St. Germain-l'Auxerrois ihr die letzte Oelung reichte, sagte sie ihm plötzlich: „Je suis comme Madelaine, beaucoup de péchés me seront remis, car j'ai beaucoup aimé“. Nur der brave Gluk war ihr nicht ganz gewogen, und dafür suchte sie sich auf alle Weise an ihm zu rächen, so daß sie selbst 1775, als jener ihrer Stimme nicht Stärke genug zu der Rolle der Alceste zutraute, durch eine eben nicht lobenswerthe, aber auch erfolglose Cabale gegen diese Oper sich merkwürdig machte, denn Alceste wurde gegeben und mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen, öfter wiederholt. A. starb 1802 im nämlichen Zimmer, in dem der Admiral Coligny ermordet wurde, und in demselben Jahre mit ihr die Schauspielerinnen Clairon und Dumesnil. Im Anfange der Revolution kaufte sie zu Luzarche das Pfarrhaus, schuf es in ein schönes Landhaus um, und ließ über die Thür setzen: „Ite missa est“. — Ihr dritter Sohn, Constant Dioville de Brancas, blieb als Oberster eines Cuirassierregiments in der Schlacht bei Wagram — L.

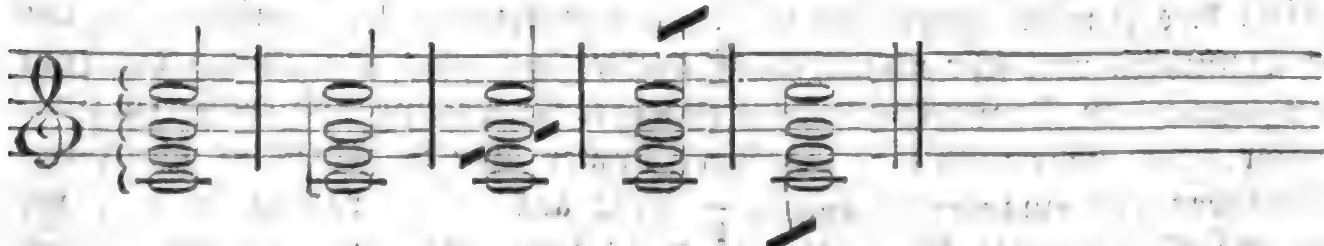
Arpa, der italienische Name der Harfe, s. dies. —

Arpanetta heißt im Italienischen die sogenannte Spitz-, Flügel- oder Zwischerharfe. S. Harfe.

Arpeggiato (ausgesprochen arpeddschiato) bezeichnet einen zergliederten oder gebrochenen Anschlag der Accorde. Ueber das Weitere s. d. Art. Arpeggio.

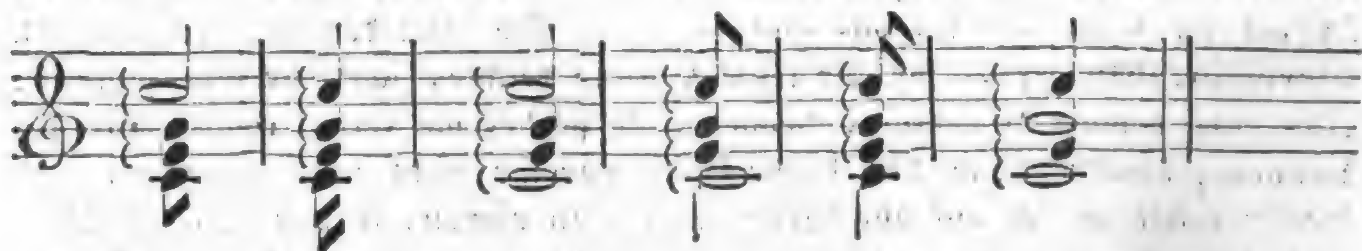
Arpeggiatur (ausgespr. Arpeddschjatur) — eine Reihenfolge gebrochen anzuschlagender oder zu spielender Accorde; zuweilen auch nur die Vortrags- oder Spielart dieser Zergliederung und Brechung, also mehr synonym mit Arpeggio.

Arpeggio (ital. ausgespr. Arpeddschjo) — das Harpeggiren, oder Vortragen der Accorde nach Harfenweise, die Zergliederung der Accorde; eine Spielmanier, in welcher die Töne eines Accordes nicht zugleich oder auf einmal, sondern nach einander erklingen, so wie dies auf der Harfe vermöge ihrer Bau- und eigenthümlichen Spielart der Fall ist. Daher sagt man auch: einen Accord arpeggiren, brechen, oder die Harmonie zergliedern. Das kann nur auf Clavier- und Geigeninstrumenten geschehen. Angedeutet wird das A. durch eine vor dem Accorde senkrecht herablaufende entweder (und gewöhnlich) gebrochene oder gerade Linie mit einem kleinen Haken, außerdem aber auch wohl (seltener aber weil dadurch auch die Acciaccatur bezeichnet wird) durch einen schregen Strich durch die Töne des Accords sowohl über als unter denselben, z. B.



Steht weiter kein Bestimmungszeichen dabei, so werden alle Töne eines zu arpeggirenden Accordes gehörig und gleich lang ausgehalten; doch wird diese Art des Vortrags meistens noch durch das Wort tenuto (ten.) ausdrücklich vorgeschrieben, das kurze Abstoßen der Töne hingegen durch staccato. Solche

näheren Bestimmungszeichen bestehen am häufigsten in einer Verschiedenheit der äußern Notenfigur in Beziehung auf den ungleichen Tonwerth; im



z. B. werden nur die Töne von größerem Werthe nach der Notenfigur allein und länger ausgehalten, die kürzeren hingegen verklingen sogleich wieder. Bei Geigeninstrumenten kann natürlich nur der oberste, oder, was jedoch nur sehr selten der Fall ist, der unterste Ton allein länger gehalten werden. Soll ein Accord von unten nach oben gebrochen werden, d. h. soll man bei der Arpeggiatur mit dem tiefsten Tone anfangen, so wird dies durch ein bogenförmiges Häkchen am untersten Ende der Linie angedeutet, und der entgegengesetzte, aber zugleich auch seltenere Fall durch ein dergleichen oben an der Linie;

z. B. und umgekehrt

Ausführung:

z. B.

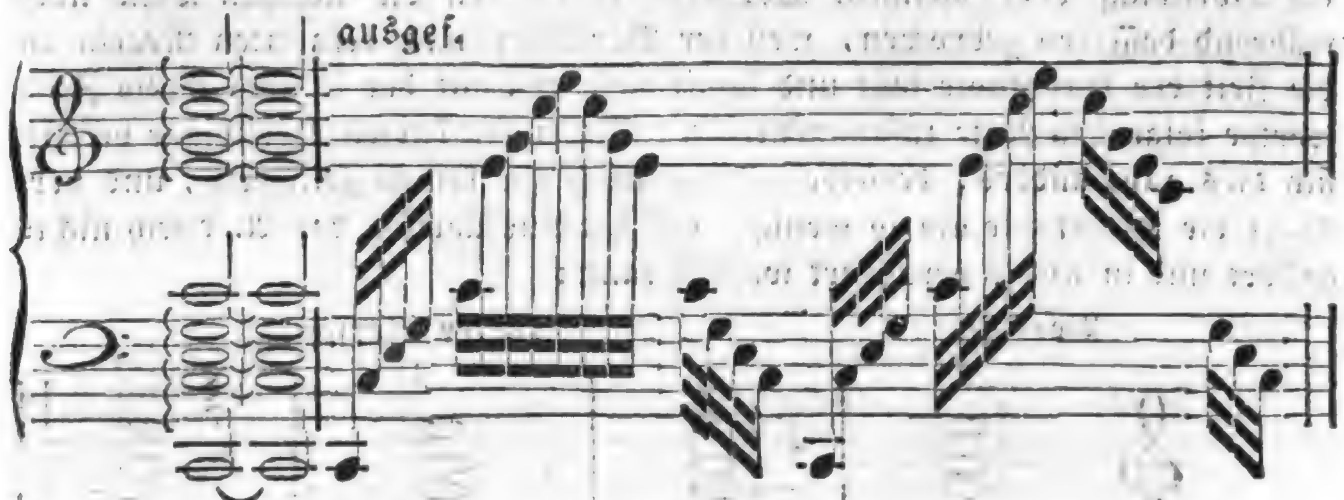
Ausführung:

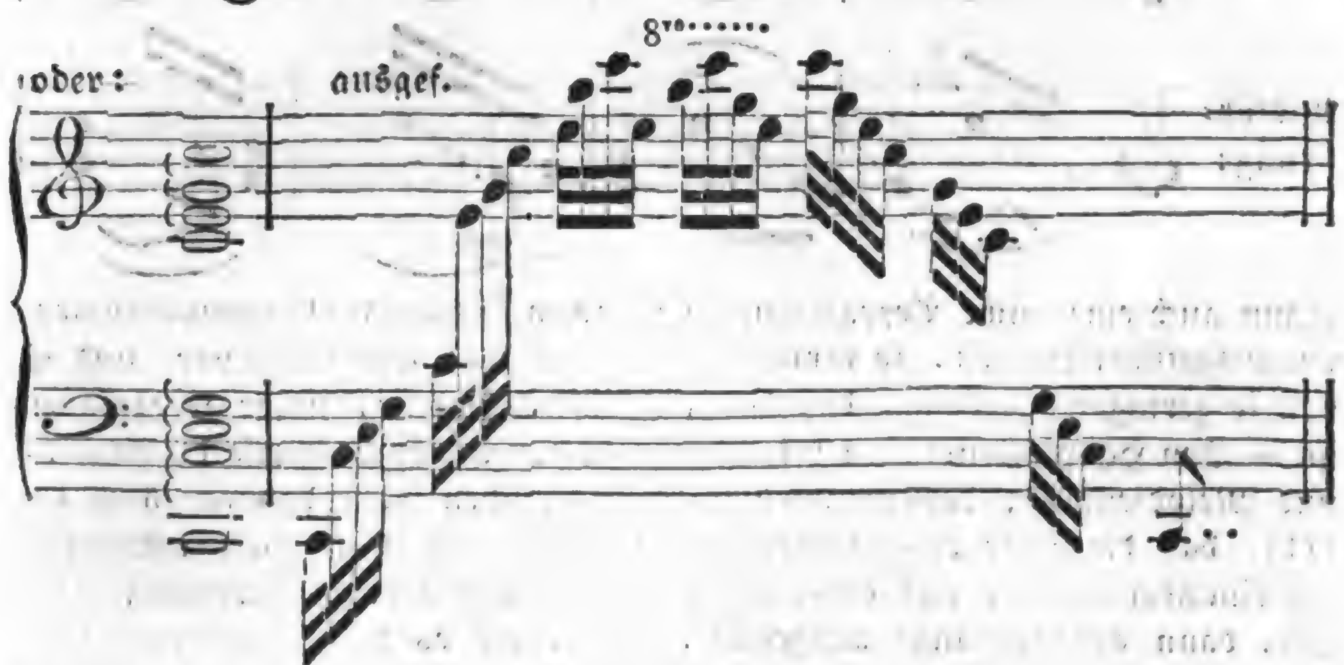
Von dem Charakter ꝛc. eines Tonstücks hängt es ab, ob die Accorde geschwinder oder langsamer gebrochen werden müssen, gewöhnlich aber geschieht dies ziemlich schnell und mit rasch vorübergehender Tonfolge; so daß in Tonstücken von sehr munterem Charakter und schnellem Tempo die Töne fast zugleich, in Tonstücken von langsamerer Bewegung und ernsterem Charakter jedoch zwar nicht sehr langsam, immer aber in keinen zu merklichen Abständen von einander erklingen. — Eine andere Art von A. ist die, wo dasselbe gleichsam als Abbreviatur (s. dies.) gebraucht wird. Folgen nämlich mehrere Accorde auf einander, die gebrochen vorgetragen werden sollen, so pflegt man entweder nur das Wort arpeggio darüber zu schreiben, und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlassen, oder bei dem ersten Accorde den Grad der Geschwindigkeit ꝛc. zu bestimmen und alsdann durch

ein segue oder simili anzudeuten, daß die folgenden Accorde eben so gebrochen gespielt werden sollen; z. B.
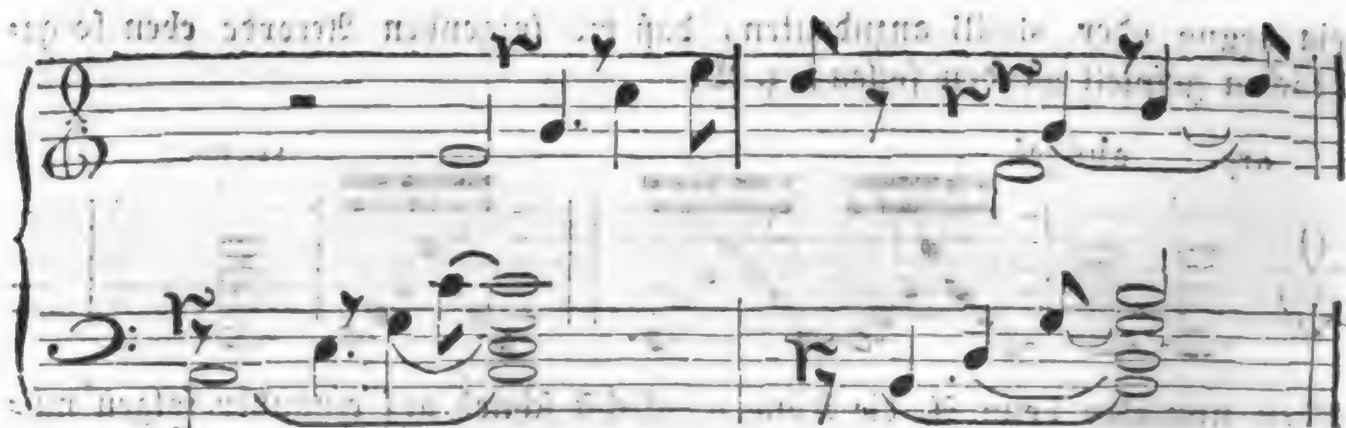


Weil nun aber beim A. die Töne möglichst schnell auf einander folgen müssen, und damit bei langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibt, oder zu lange Zeiträume zwischen den Tonklängen eintreten, so kann man auch die Accorde auf verschiedene Art mehr als einmal auf- und abwärts brechen, oder, (dies aber nur auf Clavierinstrumenten, bei welchen auch die linke Hand an der Arpeggiatur Theil nehmen muß,) willkührlich über den eigentlich vorgeschriebenen Tonumfang hinausgehen; z. B.
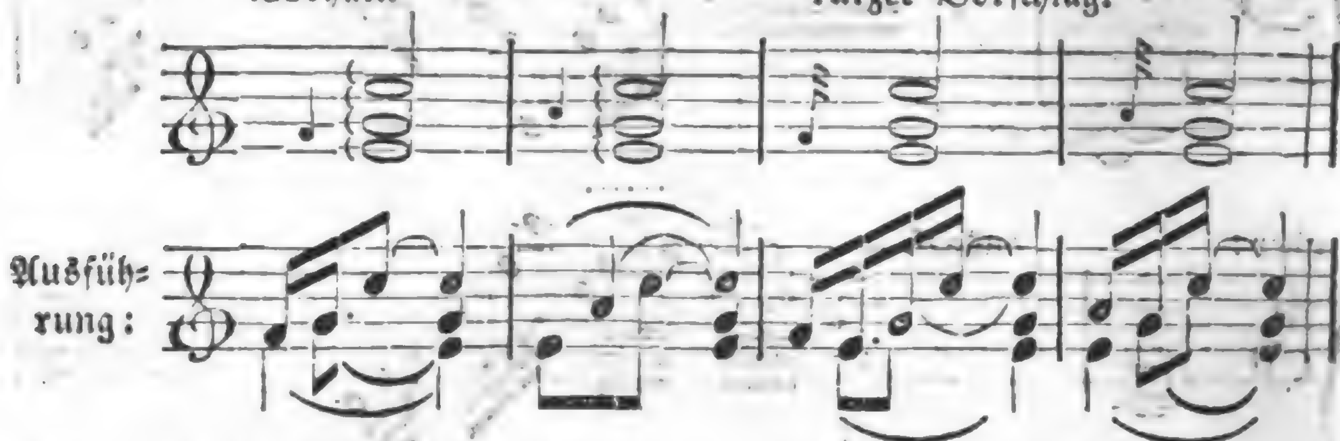




Auf diese letzte Weise beginnen und schließen besonders in neuerer Zeit viele sogenannt galante oder Tonstücke im modernen und brillanten Style. Sollen bei geschwind zu brechenden Accorden noch andere, nicht zur Harmonie gehörende Töne eingeschaltet werden, so wird dies durch das Zeichen der Acciaccatur (s. dies.) angedeutet. Die genaue Bestimmung, wie geschwind oder wie langsam die Töne eines länger auszuhaltenden Accordes in der Arpeggiatur auf einander folgen sollen, kann nur auf folgende, für das Auge freilich etwas beschwerliche, Art geschehen:



Diese Art des A. kann ebenfalls nur auf Clavierinstrumenten ausgeführt werden, und ist besonders von E. Bach und Mozart sehr zweckmäßig angewandt worden. Die dabei vielleicht einzuschaltenden fremden Töne (Acciaccaturen) werden nicht mit ausgehalten, nur die zur Grundharmonie gehörenden klingen fort. — Steht vor einer Note eines zu arpeggirenden Accordes ein Vorschlag oder vielmehr Vorhalt, so werden die übrigen Töne noch während desselben gebrochen, weil der Vorschlag nach bekannten Regeln in die Zeit der Hauptnote fällt und somit diese erst mit der je nach ihrem Zeitwerthe folgenden Note zusammentrifft. Bei einem kurzen Vorschlage verhält sich dies ganz anders; derselbe hat eigentlich gar keinen Zeitwerth, und verkürzt die Hauptnote um so wenig, daß die Ausführung des A. durch nichts gestört und in nichts verändert werden kann:



Kann auch eine solche Arpeggiatur in manchen Fällen auf Geigeninstrumenten ausgeführt werden, so kommt sie hier doch nur sehr selten vor, und ist von so geringer Wirkung, daß sie, als leere Künstelei, lieber wegzulassen ist. — Den Hauptaccent haben bei allen Arten von A. vorzugsweise die Grund- und Melodientöne; derselbe wird im erforderlichen Falle dadurch noch erhöht, daß die Töne des zu arpeggirenden Accordes in möglichster Schnelle auf einander folgen, und dieser gleichsam kurz und hart gebrochen angeschlagen, dann aber so lange ausgehalten wird, als es der Notenwerth vorschreibt. Dies ist gewöhnlich der Fall bei mehreren auf einander folgenden Arpeggiaturen von kürzerem Zeitverhalte.

Arpeggiren heißt einen Accord zergliedert oder in der Art des Arpeggio (s. dies.) erklingen lassen. — **Arpeggirte Bässe** sind die gewöhnlicher sogenannten Albertischen Bässe, s. d. Art. **Albertisch**.

Arpichord — 1) ein Clavierinstrument, bei welchem durch kleine an die Saiten anstoßende und an den Tasten befestigte messingerne Häkchen ein der Harfe ähnlicher Ton hervorgebracht wird; daher auch der Name. Es ist dasselbe niemals häufig in Gebrauch gekommen, und wird besonders jetzt nur sehr selten noch angetroffen. — 2) Ist es der Name eines Zuges, den man vor Alters wohl an den Flügeln anbrachte, des kreischenden To-

nes wegen aber, der durch seine Anwendung entstand, bald wieder und, wie es scheint, für immer abschaffte. — 3) Versteht man darunter auch ein Spinett (s. dies.). In dieser Bedeutung ist das Wort vorzugsweise jetzt noch bekannt und in einigen Gegenden allgemein gebräuchlich.

Arpinella (Diminutivum von Arpa) — eine kleine Harfe; s. d. —

Arquier, ein französischer Operncomponist aus der neueren Zeit, der besonders das Pariser Theater du Lycée des Arts mit mehreren neueren Werken versah. Die einzige Oper, die uns von ihm vorliegt, führt den Titel: L'Hotellerie de Sarzano, in einem Act, 1802. — und verräth aufs unzweideutigste, daß es dem talentvollen Manne nur an systematischer und gründlicher Ausbildung und Leitung gefehlt hat, um etwas Großes und wahrhaft Ausgezeichnetes zu liefern. An Ideen fehlte es ihm nicht, auch nicht an Fantasie, und noch weniger an praktischer Gewandtheit in der Setz- und Instrumentirkunst. — i —.

Arrangement (Arrangschemang) — das Umsetzen oder Anordnen und Einrichten einer Composition für andere Instrumente oder Singstimmen, oder auch für eine geringere oder größere Anzahl als für welche oder für wie viele der Componist sie ursprünglich bestimmt und gesetzt hatte. S. d. Art. **Arrangiren**. a.

Arrangiren (von dem franz. arranger — ordnen, anordnen, einrichten) heißt in der musikalischen Kunstsprache das Einrichten eines vorhandenen Tonstücks für andere Instrumente, wenigere oder mehrere. Man arrangirt kleinere und größere Orchestersachen, ja ganze Opern, für's Clavier, Quartett, für 6, 5, 3 oft auch nur 2 Instrumente; und umgekehrt Claviersachen für größere und kleinere Orchester, Quartette, Quintette ꝛc. So nützlich und nothwendig auch in manchen Fällen das A. ist, kleinere Orchester z. B. und Clavierspieler würden ohne dasselbe niemals im Stande seyn, größere Compositionen kennen zu lernen und aufzuführen, so bleibt es immer doch eine Versündigung am Kunstwerke selbst. Soll ein Tonstück, wenn es den Werth und den Charakter eines Kunstwerks besitzt, in der Idee seines Schöpfers erscheinen, in denselben Formen und unter denselben äußern Verhältnissen, in und unter welchen es der Componist dachte und meistens auch nur denken konnte, da sein Kunst- oder Darstellungsobject nur auf diese eine und keine andere Weise zur Erscheinung gebracht werden konnte, und darauf gerade die Wirkung und der Eindruck sich gründet, die hervorzubringen er dabei beabsichtigte, so kann dasselbe, das Tonstück, auch mit keinen anderen, mit nicht mehreren und nicht wenigeren Instrumenten, in keiner anderen Tonart und Tonfolge vorgetragen werden, als für und in welchen der Componist selbst es gesetzt hat. So wie jeder einzelne Ton an und für sich, jede Ton- und Taktart, jeder Rythmus, jeder Accord ꝛc., so hat auch jedes einzelne Instrument sowohl für sich als in seiner Zusammenstellung mit noch anderen Instrumenten seinen eigenthümlichen Charakter, seine besondere psychische Natur, die es mit keinem anderen, auch nicht mit einem ähnlichen Instrumente theilt, und so kann kein für bestimmte Instrumente gesetztes Tonstück dieselbe oder auch nur eine ähnliche Wirkung hervorbringen, wenn es mit anderen Instrumenten oder auf andere Weise vorgetragen wird. Hört die äußere Form einer Kunstdarstellung auf, dieselbe und richtige zu seyn, so muß nothwendig die derselben zu Grunde liegende Idee ebenfalls aufhören oder wenigstens eine ganz andere werden. Da nun aber beim A. eines Tonstücks diese Form an sich nicht eigentlich ganz aufhört, sondern

nur durch das Hinwegnehmen oder Vertauschen eines ihrer Glieder gewissermaßen verunstaltet wird, so erhält dasselbe dadurch natürlich auch keinen eigentlich andern, sondern nur einen — wenn man so sagen darf — verunstalteten, oder besser gar keinen Ausdruck. Wenn Händel in seinem „Messias" durch die combinirten sanften Gänge der Rohrinstrumente ohne allen Saiten- und Blechklang uns wirklich unter die Hirten auf dem Felde versetzt, Mozart in seinem „Requiem" dem „tuba mirum" den Geisterruf der Posaune vorausschickt und dadurch wirklich die Ahnung des jüngsten Gerichts in uns erweckt, — — man höre jene Stelle vielleicht von Geigen oder auf dem Claviere, diese von Flöten oder Clarinetten vortragen, und alle jene tiefe Wirkung ist vernichtet. So bleibt jedes arrangirte Tonstück immer nur, und kaum dies noch, ein Surrogat, bei dem man auf alle eigentliche Kunstdarstellung in dem Tonstücke und den hiemit beabsichtigten Eindruck größtentheils verzichten muß. Daraus gehen nun zugleich auch die Regeln hervor, nach welchen man zu verfahren hat, wenn einmal ein Tonstück arrangirt und zwar so arrangirt werden soll, daß wenigstens noch Einiges von dem ursprünglichen Charakter desselben übrig bleibt. Zunächst muß, bei dem A. eines Tonstücks für ein einzelnes Instrument, wenigstens ein verwandtes dazu gewählt werden; man kann Violincompositionen allenfalls für die Flöte, Compositionen für die Oboe für die Clarinette, dergleichen für die Posaune für das Horn ꝛc. einrichten, nicht aber, wie es freilich und leider nur zu oft geschieht, auf dem Violoncell Trompete, auf der Geige Horn, auf der Flöte Posaune blasen, und umgekehrt wieder auf dem Fagott Violine und auf der Clarinette Contrabaß spielen. Bei dem A. größerer Orchestersachen für wenigere Instrumente müssen zuvörderst die Subjecte aufgesucht und diese wiederum solchen Instrumenten zugetheilt werden, die mit den ursprünglich dafür bestimmten verwandt sind; und alsdann, bei dem dabei unumgänglich nothwendigen Concentriren der volleren und weiteren Harmonie, dürfen nur die Töne ausgeschieden werden, deren rein harmonischen Intervalle bereits schon in anderen enthalten sind, und daher, blos grammatikalisch betrachtet, eigentlich nur als Unterstützungen und Verdoppelungen angesehen werden dürfen; nicht eingedenk nun noch der Gesetze, welche der strenge Satz hiebei eben so sorgfältig zu beobachten verlangt, als bei einer wirklichen Composition. Deshalb kann denn auch eine solche Tondichtung für nicht weniger Instrumente arrangirt werden, als auf welchen die ganze und volle Harmonie ausgeführt werden kann. Die geringste Zahl ist da wohl das Quartett; mit 2 Flöten, Guitarre ꝛc. allein kann nichts dergleichen geschehen. Sollen im Gegentheil Tonstücke, welche ursprünglich für ein oder wenige Instrumente gesetzt sind, für ein größeres Orchester arrangirt werden (ein in mancher Hinsicht noch mehr zu billigendes Verfahren), so muß man den Componisten nicht allein sondern die ganze Tonsetzkunst genau verstehen: man muß vor allen Dingen den Ausdruck des Tonstücks erforschen, dann die psychische Natur der verschiedenen Instrumente, und nun die von dem Componisten behuf des Ausdrucks seines Tonstücks gewählten Mittel in steter Berücksichtigung dieses eigenthümlichen Charakters der Instrumente kunstgerecht unter diese zu vertheilen und in ihrer Mannigfaltigkeit zu einem einzeln Ganzen anzuordnen verstehen. Gewonnen wird übrigens, für den höheren Werth einer Tondichtung, auch dadurch nichts. Wenn man z. B. ein Quartett von Haydn, eine Claviersonate von Mozart, für ein großes Orchester arrangiren wollte, wo bliebe der Ausdruck, der ächte Kunstcharakter, den diese Tonstücke in ihrer jetzigen Gestalt besitzen? —

Sehr Beachtenswerthes über das A. sagt Ritter von Seyfried in einer Recension Caecilia Bd. 10. pag. 174 ff.; neben dem A. überhaupt tadelt er, bitter zwar, aber mit Recht auch die damit gewöhniglich noch verbundenen Metamorphosen zu Walzern rc. — Vergl. auch d. Art. Clavierauszug.

Arrighi, Pietro Domenico, italienischer Componist, geb. zu Lucca im J. 1740, der sich vorzugsweise durch mehrere größere Werke für die Bühne einen ehrenvollen Namen erwarb. In Deutschland ist keines derselben bekannter geworden, desto mehr aber wurden sie, namentlich in Mailand, mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt. — U —.

Arrigoni, Carlo, ein in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts sehr berühmter Componist und großer Meister auf der Laute; er war geb. zu Florenz, ging schon als Jüngling von 15 Jahren auf Reisen, und brachte auf diesen den größten Theil seines Lebens zu. Im Jahre 1732 wurde er nebst Porpora von dem Londoner Adel zum Componisten für das Operntheater ernannt, das man, um mit dem Händelschen zu wetteifern, errichtet hatte. 1736 aber verließ er London wieder, kam 1738 nach Wien und führte daselbst seine „Ester“, die einzige in Deutschland von ihm bekannt gewordene Oper, auf. Er starb gegen das J. 1743 auf einer Rückreise in sein Vaterland.

Arrivé, Henri Mons. l', französischer Tonkünstler, ausgezeichneter Baßsänger und überhaupt vorzüglicher Operist, als welcher er 1755 bei der großen Oper zu Paris für die ersten Baß-Parthien angestellt wurde, und viele Jahre hindurch der Liebling des Publicums war. Besonders glänzte er in den Hauptrollen Gluckischer Opern, woraus sich wohl ein Schluß auf seinen guten Geschmack machen läßt. Im J. 1779 verließ er nebst seiner Frau, die schon seit 1750 an derselben Oper als erste Sängerin wegen der Kraft ihrer Stimme und der Bravour ihrer Kehlfertigkeit glänzte, das Theater mit einer von der Academie für beide Theile ausgesetzten Pension von 5000 Livres. Er starb im August 1802, in einem Alter von ohngefähr 69 Jahren.

Arrobat, Coste d'. Während der vielen und heftigen Kämpfe, welche Rousseau zu bestehen hatte, trat ihm auch A. als kampflustiger, doch zugleich rüstiger Streiter entgegen. Nur müssen wir bedauern, daß derselbe, statt in die Sache selbst tiefer einzugehen (s. Rousseau), was sich bei seinem außerordentlichen Scharfsinne wohl hätte erwarten lassen, alle seine Gelehrsamkeit an künstlicher Ironie und Satyre verschwendete, die zu besiegen dem Rousseau natürlich denn um so leichter ward, als dergleichen Raisonnements meistens in sich selbst schon untergehen. Das beweist besonders der von A. noch vorhandene Aufsatz: Doutes d'un Pyrrhonien proposés amicalement à J. J. Rousseau. Paris 1754 12. A., der von Einigen auch, aber wahrscheinlich durch ein Versehen des Setzers oder Abschreibers, Arnobat genannt wird, lebte zu jener Zeit in Paris; ob übrigens er seinen beständigen Lebensaufenthalt dort hatte, wissen wir nicht. — g.

Arsis, im Gegensatze zu Thesis, die Bezeichnung aller sogenannten leichten Takttheile. S. Takt. ABM.

Artaria. Die Kunsthandlung Artaria und Compagnie in Wien betrachtet als ihre ursprünglichen Stifter die drei Gebrüder Cesare, Domenico und Giovanni Artaria, aus dem Orte Blevio am Comersee gebürtig, welche bereits um die Mitte des 18ten Jahrhunderts auf ihren Reisen in Deutschland auch Wien besuchten und daselbst mit allerlei Kunst-

artikeln geringerer Art Handel trieben. — Im Jahre 1769 erhielt Carlo Artaria (Sohn des Cesare) zuerst die Befugniß zur Betreibung des Kunsthandels auf dortigem Platze, welche er in Gesellschaft des Francesco und Ignazio Artaria (Söhne des Domenico) so wie des Pasquale Artaria (ältester Sohn des Giovanni) unter den Tuchlauben unter dem Schilde: „Zum Könige von Dänemark" ausübte. — Ihr erster Musikverlag fällt in das Jahr 1780. — Die Werke von Mozart, Haydn und andern berühmten Künstlern damaliger Zeit, wurden bei ihnen zu allererst gedruckt und verlegt. — Zu gleicher Zeit unterhielten sie auch ein ähnliches Geschäft in Maynz, welches sich aber im Jahre 1793 auflöste. Namentlich waren es Domenico und Giovan Maria Artaria (Söhne des Giovanni und somit Brüder des Pasquale) welche sich nach erfolgter Trennung von Maynz nach Mannheim wendeten und daselbst die nämlichen Geschäfte für alleinige Rechnung unter der Firma: Domenico Artaria betrieben. Nach Vereinigung mit der Fontain'schen Buchhandlung entstand daraus die jetzt noch unter der Firma: Artaria und Fontaine in Mannheim blühende Kunsthandlung. Die Wiener Kunsthandlung wurde dagegen seit 1793 ausschließlich von Carlo, Francesco und Ignazio Artaria in Gesellschaft mit zwei neuen Associés: Giovanni Cappi und Tranquillo Mollo unter der Firma „Artaria und Compagnie" mit dem besten Fortgange betrieben. — Im Jahre 1796 trat Mollo und 1801 Cappi aus der Gesellschaft und errichteten eigene Kunsthandlungen unter ihren Namen, so daß, nachdem sich auch Carlo, Francesco und Ignazio Artaria nach ihrem Geburtsorte in Italien zurückgezogen hatten, die Handlung im Jahre 1802 an den jetzigen Besitzer Domenico Artaria (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) überging, welcher dieselbe unter der alten Firma „Artaria und Compagnie" allein führt und seit drei Jahren seinen Sohn August associirt hat. — Das Hauptgeschäft der Handlung besteht noch wie früher in dem Selbstverlage von werthvollen Kupferstichen, Landcharten und Musikalien, so wie in dem Verkaufe von Gemälden, italienischen, französischen und englischen Kunstblättern, Landcharten, Prachtwerken von Kupferstichen und Steindrücken, so wie allen übrigen in das Kunstfach einschlagenden Artikeln, wovon sich stets eine reiche Auswahl in ihrem Locale, am Kohlmarkte Nr. 1151, vorräthig befindet. Der gegenwärtige Chef, von reiner Kunstliebe beseelt, wendet alles daran, den wohlbegründeten, weit ausgebreiteten guten Ruf des alten Familien-Namens mackellos zu erhalten. In seinem opulent dotirten Verlage findet sich ein schätzbares Sortiment von Meisterwerken der berühmtesten Componisten, wie z. B. ausser den schon oben angeführten Haydn und Mozart, auch von, einer früheren Zeit angehörigen, Clementi, Salieri, Vanhall, Kozeluch, Pleyel, Gelinek, Förster, Paisiello, u. a. so wie, aus einer jüngeren Aera, von Beethoven, Hummel, Moscheles, Mayseder, Rossini, u. s. w. — Nicht minder wird die Liberalität gerühmt, mit welcher er zureisende fremde Virtuosen aufzunehmen, und sie bei ihren Kunstproductionen durch bewährten Rath und That äusserst freundschaftlich, mit wahrhaft humaner Bereitwilligkeit zu unterstützen bemüht ist. — 18.

Arteaga, Stefano, geb. zu Madrid um 1750, ein gelehrter, in den Alten belesener, mit vielen gelehrten Gesellschaften seiner Zeit verbundener Jesuit, welcher im Allgemeinen viel Geschmack zeigte, den größten Theil seines Lebens in Italien zubrachte und daher einen sehr reinen

und blühenden Styl im Italienischen sich aneignete, in welchem die oft übertriebene Weitschweifigkeit der Eingebornen sehr vortheilhaft gemäßigt erscheint. 1780 lebte er zu Bologna und gab folgendes Werk heraus, wodurch er seinen Namen nicht nur in Italien allgemein bekannt und geehrt machte: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente. Bologna, 1783, 84 und 85, bald darauf verbessert zu Venedig. Das Werk erlebte 5 Auflagen und wurde bald auch in Frankreich und Deutschland berühmt. Wir kennen es durch Forkels Uebersetzung mit Anmerkungen unter dem Titel: „Geschichte der italienischen Oper, von ihrem Ursprunge bis auf jetzige Zeit. Leipzig, bei Schwickert 1789 in 2 Theilen". Der Capellmeister Reichardt, der ihn 1790 in Rom, wo A. mit dem spanischen Gesandten Azaro lebte, persönlich kennen lernte, versichert, daß A. in Musik ganz unwissend gewesen sei und daß er alles Gute den reichen Sammlungen des P. Martini, dessen Vorräthe und Auszüge ihm bei Bearbeitung seines Buches offen standen, zu verdanken habe. Die Beschuldigung ist glaublich genug schon um des Mannes willen, von dem sie ausgeht, noch mehr aus innern Gründen. Denn abgesehen davon, daß das Werk keine eigentliche Geschichte der italienischen Oper ist, was nichts bewiese, so zeigen sich doch nicht wenige Schilderungen und Erörterungen so ganz verschieden von andern, daß man schlechthin 2 verschiedene Quellen von völlig ungleicher Art annehmen muß. Vieles ist vortrefflich, so daß das Buch noch immer wichtig ist, wogegen Anderes dergestalt leer und nichtig ausfällt, daß der Leser überall sehr auf seiner Hut seyn müßte, damit er nicht verleitet werde, hätte nicht Forkel durch seine Anmerkungen einen großen Theil des möglichen Schadens aufgehoben. Auch war A. gegen die Einwürfe des Capellmeisters Vincenzo Manfredini, die ihm im Giornale enciclopedico di Bologna gemacht wurden, so heftig und konnte auch die billigsten so wenig vertragen, daß dies fast allein jene Beschuldigung beglaubigen könnte, denn in der Regel ist solches Betragen nur Halbwissern eigen. Auch hat sich A. selbst, der sonst sehr gut zu schreiben und zu vertheidigen wußte, von diesem Vorwurfe nicht gereinigt. — Als darauf A. mit seinem Gönner nach Paris ging, gab er dort seine Schrift „Del Ritmo sonoro et del Ritmo muto degli Antichi, Dissertazioni 7" dem Herrn Crainville zur Uebersetzung ins Französische. Allein kaum der dritte Theil war vollendet, als A. am 28 Septbr. 1799 zu Paris starb. Wir verlieren nichts daran, denn A. war bis zur Schwachheit für die Alten und ihre Kunst eingenommen. Seine übrigen Abhandlungen gehören nicht hieher. G. W. Fink.

Artemisien, dasselbe was **Ephesien** oder Ephesische Spiele. S. dies. Art.

Arthmann. Wenn ein deutscher Instrumentenmacher die Geschicklichkeit hatte und die Kunst verstand, den Cremonesern wenn nicht gleiche so doch sehr ähnliche Violinen zu verfertigen, so war es A.; alle seine Instrumente haben einen starken, runden und dicken, aber überaus angenehmen Ton, vollen Klang, sprechen leicht und in ganzer Fülle an, so daß nur ein genauer Kenner im Stande seyn wird, sie von den oben genannten zu unterscheiden, zumal da auch ihr äußerer Bau denselben ziemlich gleich kommt. Er lebte am Ende des vorigen Jahrhunderts zu Wechmar bei Gotha, verkaufte seine Geigen aus der Hand das Stück zu 2 Louisd'or; sind dieselben gut behandelt und sorgfältig eingespielt, so sind sie aber bei weitem mehr werth. — o.

Arthur aux Couteaux war Capellmeister an dem Collegio zu

St. Quentin und der heiligen Capelle zu Paris, lebte gegen das Jahr 1630. Seine vielen Kirchencompositionen, die theils lateinischen, theils französischen Text hatten und auch im Drucke erschienen sind, waren ihrer Gediegenheit wegen außerordentlich hochgeschätzt und viel gesucht; ja selbst bis spät hinauf ins 18te Jahrhundert, noch zur Zeit des Revolutionskrieges um 1790 wurden „octo Cantica D. M. V. secundum octo Modos“ von ihm nachgedruckt und zu Antwerpen und vielen anderen Orten zur größten Freude der Gemeinde gesungen; eine Ehre, die wenigen Componisten seiner Zeit zu Theil wurde, welche unpartheiische Anerkennung auch die Vortrefflichkeit ihrer Werke gefunden haben mochte. Eine Probe von A—s Arbeiten liefert Laborde im zweiten Bande seines Essai. 39.

Articulation der Töne ist das Hervorbringen derselben durch Sprachwerkzeuge, oder wörtlich (denn Art. wird abgel. von artus d. h. Glieder, oder articuli d. h. Gliedchen) die Gliederung der Töne, also die Verbindung des rein musikalischen Klanges mit der Aussprache der Wörter beim Gesange. Daher ist sie denn auch von der Modulation der Stimme sehr verschieden. Das Weitere darüber s. unter dem Art. Orthoepik.

Artist (von ars — die Kunst) nennen Einige auch den Künstler, s. daher diesen Art.

Artistisch ist alles Künstlerische, was den Regeln der Kunst angemessen ist und den Charakter dieser an sich trägt. S. d. Art. Kunst und Künstler.

Artus, einer der ausgezeichnetsten Lautenspieler aller Zeit, war Hofmusikus des Kaisers Maximilian I., und wurde seiner besondern Kunst und seines vorzüglichen Spiels wegen von demselben so sehr werthgeschätzt, daß er ihn bei dem Entwurfe zu seinen Triumph-Gemälden, welchen er 1512 dem Albrecht Dürer zur Ausführung vorschrieb, selbst mit einem eigenen Tableau beehrte. In diesem Entwurfe nämlich hieß es als Vorschrift zum Gemälde Nro. 8: „Musica-Lauten und Ribeben (Leyern). Item darnach sölle ain nider Wägele gemacht werden, vnd zway Ellend söllen das Wagelein ziehen. Vnd uff denselben söllen sein fünf Lautenschlager vnd Ribeber, vnd der Maister solle sein der Artus mit dem Reim;

Artus Lauttenschlagermeister.
Der Lautten vnd Ribeben Ton
Hab ich gar maisterlich vnd schon
Auf Anzaig Kaiserlicher Macht
Zu großer Freid herfür gebracht,
Auffs lieblich ist auch zusamgestimbt,
Wie sich zu Ehren wollgezimbt.“

— m —.

Artusi, Giovanni Maria, ein in der musikalischen Literatur rühmlichst bekannter Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig, war Canonicus regular. der Congregation del Salvatore. In den Jahren 1586 bis gegen 1607 erschienen 5 größere Werke von ihm, die bis auf den heutigen Tag ihren hohen Werth noch nicht verloren haben. Das erste und bedeutendste, mit welchem er damals, da vor ihm noch Niemand in solcher Ausführlichkeit und so gründlich die Lehre vom Contrapunkte abgehandelt hatte, allgemein großes Aufsehn erregte, führte den Titel: L'arte del Contrapunto, ridotto in tavole, dove brevemente si contiene i precetti à quest' arte necessarii. Parte prima. Venez. 1586. fol. Nella seconda Parte si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze. Venez. 1589. fol. Diese beiden Theile schmelzte er nachgehends in einer neuen Auflage im J. 1598

in einen zusammen unter dem Titel: L'arte del Contrapunto del Rever. D. G. M. Artusi, etc. mit dem Zusatze: nuovamente ristampata, et di molte nuove aggiunte, d'all Autore arrich., con due Tavole, una de Capit. et l'altra delle cose piu notabili. fol. Er stellt darin in 76 Capiteln eine vollständige Lehre des Contrapunktes und was wir jetzt Generalbaß nennen auf. Wenn es nur einigermaßen der Raum erlaubte, so würden wir, besonders um der Seltenheit des Buches willen, recht gerne hier den speciellen Inhalt jedes einzelnen derselben angeben; so aber können wir uns nur auf den Wunsch beschränken, daß es auch jetzt noch von allen, die die Theorie der Musik zu ihrem besonderen Studium gemacht haben, recht fleißig benutzt werden möchte. Ein anderes nicht weniger, besonders in sofern höchst wichtiges Werk, weil er darin die Beschreibung der damals in den Concerten üblichen Instrumente zum hauptsächlichsten Gegenstande hat, erschien 1600 unter dem Titel: l'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna Musica, ragionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie alli moderni Compositori; er nimmt die Gelegenheit zu jener Beschreibung darin von einer solennen Musik her, welche die Nonnen zu Ferrara bei Gelegenheit der Vermählung des Königs Philipp III. von Spanien aufführten. In dem zweiten Theile desselben: l'Artusi, ov. del. imperf. d. mod. M., nella quale si tratta de' molti abusi introdotti dai moderni Scrittori et Compositori. Venez. 1603 fol. handelt er von den damaligen Streitigkeiten über harmonische Gegenstände; also gleichfalls höchst wichtig und interessant für den Historiker sowohl als Theoretiker. Das vierte Werk war betitelt: Impressa del molto R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, gia Maest. di Cap. dell' illust. Sigra. di Venez., dichiarata dal R. D. G. M. Artusi, etc. 1604. 4. Und endlich das fünfte: Considerazioni musicali dallo P. D. Giov. Mar. Artusi. Venez. 1607. 4. Einige Literatoren wollen diese letzten beiden Schriften für Anhänge jenes ersteren Werkes erklären, allein sowohl die Jahreszahl als auch das Format streitet entschieden gegen diese Ansicht, und wären die hier datirten Ausgaben auch besondere Ab- oder Nachdrücke gewesen, so thut dies Alles eigentlich nichts zur Sache; jedenfalls sind es besondere Abhandlungen, die, obgleich kürzer und von weniger Werth als die vorigen, dennoch des Namens ihres gelehrten Verfassers würdig sind. Würden auch sie nur fleißig und gründlich studirt! — — SW.

As ist in dem jetzigen modernen Tonsysteme der Name des neunten Tones oder der neunten Saite der diatonisch-chromatischen Leiter, wenn dieselbe als kleine Terz zu f oder als reine Quinte zu des gebraucht wird. Als große Terz von e oder reine Quinte von cis heißt sie gis. Das mathematische Verhältniß des Tons as ist zu dem Grundtone c, mit welchem das ganze Tonsystem beginnt, $^{81}/_{128}$ — bei der temperirten Tonstimmung nämlich; eigentlich sollte derselbe in dem Verhältnisse der kleinen Sexte, also $^{5}/_{8}$ gebraucht werden, und gis zu c das Verhältniß $^{16}/_{25}$ oder der übermäßigen Quinte haben, und jener somit um das Komma $^{125}/_{128}$ oder die Diesis (s. dies.) höher seyn als dieses; allein da nach den Gesetzen der Akustik (s. diese) und den Verhältnissen unsers modernen Tonsystems (s. dieses und den Art. Temperatur) gis und as eine Saite ausmachen, so müssen beide sich in jene Differenz der Diesis theilen und ersteres (gis) um eben so viel höher als dieses (as) tiefer gestimmt werden. In diesem temperirten Verhältnisse bildet denn sowohl as zu des als gis zu cis die reine Quinte oder das Tonmaaß von $^{2}/_{3}$, ist jenes aber als kleine Terz zu f eigentlich etwas zu tief, und gis als große Terz zu e etwas zu hoch. Das Verhältniß der kleinen Terz nämlich ist $^{5}/_{6}$, as aber steht zu f in dem Ver-

hältnisse von $^{27}/_{32}$, und gis zu e anstatt in dem Verhältnisse der wirklich großen Terz von $^{4}/_{5}$ in dem von $^{405}/_{512}$; beide Verhältnisse ($^{27}/_{32}$ und $^{405}/_{512}$) mit einander verglichen giebt dann das temperirte Tonmaaß von $^{81}/_{128}$ oder dasjenige Verhältniß, in welchem die neunte Saite (as und gis) unsers modernen Tonsystems zu dessen Grundtone c steht. Den Unterschied zwischen diesem temperirten Verhältnisse und dem eigentlich rein mathematischen vernimmt das Ohr nicht in dem Maaße, daß es dadurch beleidigt würde; wollte man aber die Saite as um so viel höher stimmen, als nöthig ist, um sie mit f in das wirkliche Verhältniß der kleinen Terz zu setzen, so würde dieselbe als gis oder große Terz zu e, als welche sie, wie vorhin gesagt, ohnehin schon etwas zu hoch ist, noch um so viel höher zu stehen kommen, daß unser Ohr sie nicht ohne Beleidigung vernehmen könnte, und es würde außerdem auch noch das Verhältniß der reinen Quinte des — as um ein nicht Unbedeutendes überschritten werden, was aber durchaus nicht geschehen darf, da dieses Intervall der Unität schon näher liegt, und somit weit weniger noch als das Intervall der kleinen Terz von seiner Reinheit verlieren darf. Eben so verhält es sich umgekehrt, wenn man diese Saite, als gis gebraucht, als welche sie zu e etwas zu hoch steht, um so viel tiefer stimmen wollte, daß sie mit diesem Tone wirklich das Verhältniß der großen Terz oder $^{4}/_{5}$ ausmachte. br.

Ascaulos hieß bei den Griechen derjenige Musiker, welcher durch eine Claviatur den durch Windsäcke und Blasbälge angetriebenen Wind in seinem Pfeiffen-Instrumente vertheilte, und auf diese Weise Töne hervorbrachte, mit denen meistens nur die heiligen Gesänge, bei Opfern und anderen festlichen Gelegenheiten, begleitet wurden, also was unser heutige Organist ist und von den Römern Utricularius genannt wurde. Vergleiche J. Vossius, de poematum cantu et viribus rhythmi. p. 99. Daher hat man denn auch den Ursprung der Orgeln noch weiter hinaus, als bis aufs 4te Jahrh., die Zeit Kaisers Julian, bringen wollen. (s. Art. Orgel). 9.

Aschenbrenner, Christ. Heinr., Sohn eines Rathsmusikus, früheren Wolfenbüttelschen Capellmeisters, wurde am 29. December 1654 zu Alt-Stettin geboren; erhielt den ersten praktischen Unterricht in der Musik von seinem Vater, kam aber schon 1668, als 14jähriger Knabe zu dem berühmten Theile, um unter dessen Leitung die Kunst der Composition zu studiren. Seine ungemein großen Fortschritte, die er in derselben machte, beurkundet das Werk: „Gast- und Hochzeitsfreude, eine Sammlung von Sonaten, Präludien, Allemanden rc. mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen," welches 1673 4. zum erstenmale erschien, nachher aber noch 2 verschiedene Auflagen zu erleben das Glück hatte. Gegen 1674 starb sein Vater, doch ließ sein nachmaliger Stiefvater Schatz nicht weniger sich die Ausbildung seines Sohnes angelegen seyn, schickte denselben 1776 nach Wien zum Capellmeister Schmeltzer, und war besonders darauf bedacht, zu einem tüchtigen Violinvirtuosen und Componisten ihn heranbilden zu lassen. A. entsprach dem Wunsche seines Vaters; schon im J. 1677 erhielt er als Violinist Dienste in der Capelle des Herzogs von Zeitz, und als vier Jahre später, nach des Herzogs Tode, alle Mitglieder derselben entlassen wurden, und er nach Wolfenbüttel sich wandte, entzückte er Rosenmüller daselbst so sehr durch sein fertiges Spiel und seinen ausdrucksvollen Vortrag, daß derselbe sogleich bei seinem Herzoge eine Anstellung in dessen Capelle für ihn auswirkte. A. aber war kaum nach Zeitz zurückgekehrt, um seine Familie abzuholen,

als Rosenmüller starb, und der Herzog nun durchaus nicht mehr zu einer Vermehrung seiner Capelle geneigt war. Das machte ihn für einige Zeit dienstlos, doch wurde er 1683 schon wieder von dem Herzoge zu Merseburg als erster Violinist angestellt. Jetzt begann die glücklichste Periode seines Lebens: er unternahm mehrere Kunstreisen, und sein Ruf als Virtuos und Künstler verbreitete sich weit; 1690 ging er zum erstenmale wieder nach Wien, hatte die Ehre vor dem Kaiser spielen, und demselben auch sechs Violin-Sonaten seiner Composition dediciren zu dürfen, wofür ihm eine goldene Kette und auch ein ansehnliches Geldgeschenk überreicht wurden. Nicht lange übrigens dauerte es, so starb auch dieser sein Herr, alle Mitglieder von dessen Capelle wurden entlassen, und er dadurch abermals für mehrere Jahre brodlos, bis er 1695 als Musikdirector in seinem lieben Zeitz angestellt wurde, und nun von hieraus mehrere einträgliche Kunstreisen, auch nach Wien noch einmal, unternehmen konnte. Im Jahre 1713 wurde er vom Herzog Moritz Wilhelm von Merseburg zum Capellmeister berufen; er hielt bei dem Herzoge von Zeitz um die Entlassung an, bekam dieselbe aber nur unter der sehr schmeichelhaften Bedingung, daß er die Oberaufsicht über die dortige Hofmusik behalten, alle Jahre einige Male dort spielen, und dafür den jährlichen Gehalt von hundert Thaler annehmen müsse. Aschenbrenner ging natürlich diese Bedingung ein, und konnte nun, von zwei Höfen unterstützt, seine häuslichen Verhältnisse aufs angenehmste einrichten. Doch nur für sechs Jahre war ihm dieser Genuß vergönnt; aus uns unbekannten Gründen wurde er 1719, im fünfundsechzigsten Jahre seines Lebens, und noch dazu kärglich pensionirt; er ging nach Jena, um hier vielleicht durch Unterricht oder sonstigen Erwerb seinen Lebensunterhalt wenigstens um Etwas zu verbessern, doch mag er bis zum 13. Decb. 1732, an welchem Tage er, 79 Jahr alt, starb, noch manchen trüben und traurigen Tag daselbst verlebt haben. H.

Aschenbrenner, Sängerin, s. Goldner.

As dur — eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, und zwar diejenige, in welcher der durch ein b um einen halben Ton erniedrigte Ton a, also as, als Grundton oder Tonica, und der durch ein b um einen halben Ton erniedrigte Ton e, also es, als Quinte oder Dominante angenommen wird. Damit die zweite Stufe der Tonleiter dieser Tonart gegen die erste oder den Grundton eine große Secunde, die vierte gegen denselben aber eine reine Quarte, und die fünfte eine reine Quinte ausmacht, müssen die Töne h, d und e ebenfalls um einen halben Ton erniedrigt und somit in b, des und es verwandelt werden. Vergl. den Art. Tonleiter. Mathematisch berechnet werden in unserm temperirten Tonsysteme die Leiterstufen dieser Tonart in folgenden Verhältnissen ausgeübt:

as.	b	c	des	es	f	g	as
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

Vergl. Akustik, Addition und die damit in Verbindung stehenden Art. Der psychische Ausdruck oder ästhetische Charakter dieser Tonart ist frommer Sinn; auf den Wellen ihrer Klänge scheinen Geist und Seele sich hinüber zu schaukeln in die Heimath himmlischer und geistiger Wesen; es betet in ihr das wunde Herz und der frommen Klage leiht sie theilnehmend ihre

Töne; aber auch Gräberton: Tod, Grab, Verwesung, Gericht, die Ewigkeit mit allen ihren Geheimnissen, liegen in ihrem Umfange. Daher modulirt sie auch so gern zu der Schwermuth und grabverlangenden Sehnsucht des f moll, dem Leid und Wonne hauchenden des dur, und im enharmonischen Tonwechsel zu dem, zwar noch nicht vollen, aber mehr als halben Genuß und Befriedigung gewährenden e dur. So Romberg mit so vieler Wahrheit in dem herrlichen Chore der „Glocke": „dem dunkeln Schooß der heil'gen Erde" ꝛc.; Weber in der Arie der Agathe: „Und ob die Wolke sich verhülle"; und Beethoven in seinem Fidelio, wo er in der Einleitung zu Florestans Arie im Kerker, durch das Schwanken zwischen f moll und as dur, auch ohne Worte schon, deutlich ausdrückt die kalten Schauer des Ortes, die Vorzeichen des Todes und die Sehnsucht des Gefangenen nach ewiger Ruhe. — Der Ausdruck der Tonart Gis dur ist ein ganz anderer, obgleich in mathematischer oder physischer Hinsicht die Intervalle derselben mit denen in as dur temperirt vollkommen übereinstimmen. In ihr schaudert Rocco und jubelt Pizarro zugleich im Herzen, als er jenem den Auftrag ertheilt, und nachher sich entschließt, selbst den Gefangenen zu morden. Man vergleiche dieselbe unter ihrem eigenen Art., und hier noch den Art. Tonart, und Schuberts Ideen ꝛc. pag. 377 ff. Dr. Sch.

Ashley, John, ein seiner Zeit sehr hochgeschätzter Fagottist, auch Clavierspieler und Musiker überhaupt; war als Hautboist bei der Königlichen Garde zu London angestellt; im J. 1784 blies er bei der großen Händelschen Gedächtniß-Musik mit außerordentlicher Geschicklichkeit den 16füßigen Doppelfagott, den Händel schon hatte verfertigen lassen, vor A. aber Niemand zu behandeln verstand, und machte sich dadurch nicht allein um dieses Fest sehr verdient, sondern er leistete überhaupt auch bei dieser Gelegenheit dem Ordner desselben, Bates, bei der Auswahl der Tonkünstler und Sänger und bei allen den übrigen hiezu gehörigen weitläuftigen Geschäften den thätigsten Beistand. Er war ein Freund Clementis, und von diesem besonders auch wegen seinen mannigfachen Compositionen für Flöte, Clavier und Gesang sehr hoch geachtet. Es sind dieselben zwar nicht sehr zahlreich, aber um desto gründlicher vielleicht und durchdacht bearbeitet. Seine VI progressiv. airs f. the Pianof. with proper Fingering mark'd, and Flute accomp. und die Sonatas for the Pianf. waren ihrer Zeit und noch vor Kurzem in ganz England sehr beliebt, und wurden namentlich bei dem Unterrichte von den tüchtigsten Lehrern häufig benützt. — I.

Ashwell, Thomas, war unter der Regierung Heinrich des VIII, Eduard des VI, und der Marie Organist an der Stiftskirche zu London, berühmt sowohl durch sein Spiel als durch seine zahlreichen Compositionen, diese meistens für die Kirche. Von denselben werden noch mehrere in der Bibliothek der öffentlichen Musikschule zu Oxford sorgfältig aufbewahrt.

Asioli, Bonifazio, wurde den 30. August 1769 zu Correggio im Modenesischen geboren. In seinem fünften Jahre fing er an, das Clavier zu spielen, und zeigte alsbald große Anlage zur Musik. Als Knabe von acht Jahren componirte er, ohne den mindesten Unterricht in der Composition erhalten zu haben, 3 Messen, 20 verschiedene Kirchenstücke, ein Concert fürs Pianoforte mit Orchesterbegleitung, 2 vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Im zehnten Jahre begann er, in Parma bei Hrn. Morigi die Composition zu studiren, und componirte besonders viele Fugen. In seinem zwölften Jahre ging er nach Vincenza, und gab hier unter dem Namen Academien zwei öffentliche Concerte, in denen er durch die Impro-

visation mehrerer Fugen das Publicum in Staunen setzte. Nach einem darauf folgenden viermonatlichen Aufenthalte zu Venedig ging er nach Correggio zurück und wurde hier als Knabe von 13 Jahren als Capellmeister angestellt. Jetzt unternahm er noch größere Werke, meistens aus dem Gebiete der Vocalmusik; bis zu seinem 18ten Jahre, so lange er in jenem Amte blieb, componirte er 5 große Messen und 24 andere Kirchenstücke, 2 Ouverturen, 11 verschiedene Arien, Chöre für die Clemenza di Tito, 2 Intermezzi: „la gabbia de' pazzi“ und „il ratto di Proserpina,“ eine Cantate: „la gioja pastorale,“ ein Oratorium: „Giacobba in Galand,“ drei komische Opern: „la volubile (die Unbeständige)“, „la contadina vivace,“ und „la discordia teatrale,“ dann ein Divertiment für das Violoncell mit Orchesterbegleitung, 2 Flötenconcerte, ein Violinquartett, ein anderes für Viol., Flöte, Waldhorn und Baß, ein Trio für Mandoline, Violine und Baß, und ein Divertiment für Fagott mit Orchesterbegleitung. Im 18ten Jahre (1787) ging er nach Turin zu dem kaiserlichen Minister Marchese Gherardini, und verweilte hier 9 Jahre, während welcher Zeit er 9 Cantaten (sämmtlich mit Orchester), 2 Dramen (Pigmalione und la festa d'Allessandro), 2 Ouvert., 20 kleine Duetten, 12 Lieder, mehrere Canons, 9 Arien, 6 Notturni's, mehrere Duette, Terzette und Quartette (sämmtlich im komischen Style), 12 Claviersonaten, und endlich auch die ernste Oper „Gustavo“ für das königliche Theater componirte. 1796 begleitete er die Frau Marchese Gherardini von Turin nach Venedig, und von da aus im J. 1799 nach Mailand. Hier wurde zuerst, seiner würdig, über das außerordentlich musikalische Talent A—s entschieden; er wurde als Censor oder erster Inspector des 1809 dort neu errichteten Conservatoriums und zugleich als Lehrer der Composition und des Gesanges an demselben angestellt, und mit welcher tiefen Einsicht in das Lehrfach der Musik er jenes erste Amt verwaltete, beweist sein bedächtiges Unterscheiden zwischen Canonik und eigentlicher Musik, indem er darauf drang, daß außer ihm noch ein besonderer Professor des Contrapunkts berufen wurde. In dieser Zeit componirte er die weit berühmte Sonette: „la campana di morte,“ bei uns Deutschen unter dem Titel „die Todtenglocke“ bekannt, eine seiner vorzüglichsten Schöpfungen, die ein sonst strenger Critiker „eine neue schöne Blume“ nennt, welche vom Süden zu uns verpflanzt worden sey, „nicht bunt gefärbt, noch niedlich gebaut und pikant gewürzt, sondern einfarbig, mit einem dunkeln Gewande, einem breiten und vollen Kelche, stark, an deren Safte unsere Lebensgeister sich erquicken“, und die auch neben den theoretischen Werken, welche A. jetzt verfaßte, aufs unzweideutigste beurkundet, wie vollkommen geeignet zu einem Lehrer der Composition er war. Jene theoretischen Werke sind betitelt: Trattato d'Armonia; Principi elementari; Dialogo sul trattato d'armonia; Preparazione al bel canto, contenente molti solfeggi d'armonia. Außerdem componirte er in jener Zeit auch noch mehrere andere größere und kleinere Werke meistens für Gesang mit Clavier- und Orchesterbegleitung, namentlich zwei Cantaten: „Il dubio“ und „la Medea“, eine Sonette: „In quell' età“, eine Ode an den Mond, ein Anacreontica, 28 kleine Duetten, eine Serenade mit Chören, eine andere für ein kleines Orchester, eine Sonate für die Harfe, arrangirte Haydn's Schöpfung für 2 Violin., 2 Violen u. 2 Violoncells, u. ferner die ernste Oper „Cinna“ in 2 Acten für das Theater alla Scala. 1813 gab A. seine Stelle als Censor des Mailänder Conservatoriums auf, und ging mit dem Titel eines Musikdirectors des Vicekönigs von Italien in seine Vaterstadt zurück. Die eigentliche Ursache von diesem schnellen Wechsel ist nicht bekannt geworden; Einige sagen,

Unannehmlichkeiten, die ihm den ferneren Aufenthalt in Mailand verleideten, hätten ihn dazu bewogen; Andere, weil er von dem erworbenen nicht unbedeutenden Vermögen habe in Ruhe leben wollen. Doch errichtete er hier, in Correggio, sowohl aus Liebe zur Kunst als zum Unterrichte in derselben auf seine eigene Kosten eine Musikschule, die unter seiner Leitung auch den glücklichsten Fortgang hatte; componirte eine Menge den früheren ähnliche Werke in allen Bereichen der Tonkunst, die mit nicht weniger Theilnahme und Beifall als die früheren vom Publicum aufgenommen wurden; schrieb „Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente", eine Clavierschule in 3 Theilen unter dem Titel: „L'allievo al cembalo", und endlich auch eine größere Compositionsschule, deren Druck (von Ricordi in Mailand besorgt) er aber nicht mehr erlebte. Er starb nach einer langwierigen Krankheit am 18. Mai 1832, im 63sten Jahre seines Lebens. — Werfen wir einen Blick zurück auf die lange Reihe der Tonschöpfungen A—Z, so sind wir genöthigt, ihn für einen der fruchtbarsten Tonsetzer der neueren Zeit zu halten; in jeder Art und Gattung von Musik lieferte er Viel und Gediegenes; in die Instrumentalmusik war er tiefer eingegangen als irgend ein Italiener vor ihm, und besonders in seinen größeren Werken zeigt er außerordentliche Gründlichkeit und viel Originalität. Darum aber ist wirklich zu bedauern, daß so Weniges von ihm in Deutschland bekannt geworden ist. Die Schuld davon trägt hauptsächlich wohl der Umstand, daß der verdiente Meister und Lehrer durch seine, freilich eine seltene und achtungswerthe Bescheidenheit beurkundende, Zurückgezogenheit selbst sich um die Gelegenheit brachte, seine Talente in einem größern Wirkungskreise geltend und fruchtbar zu machen; und dann auch wohl der nicht unwesentliche, daß die Gedichte seiner Vocalcompositionen, welches die zahlreichsten sind, nur in einer sehr freien Uebersetzung zu seinen Meistertönen gebraucht werden können. Wollten wir indeß einen Versuch der Art machen, so würde auch nur ein einziges seiner Lieder, z. B. das „Hò un cor da vendere, chi vuo'l comprare", uns mächtig wieder hinziehen zur italienischen Sprache. Das einzige Werk von ihm, welches außer jener „Todtenglocke" in Deutschland mehr Eingang fand, ist die gründlich bearbeitete und durchdachte Gesangsschule, von der die Handlung „Gebrüder Schott in Mainz" eine Uebersetzung besorgen ließ, und die in ihm selbst einen gebildeten und gut geschulten Sänger vermuthen läßt. Besonders ehrend erwähnt zu werden verdient noch das einfache, aber sehr zweckmäßig angeordnete Accompagnement, sowohl des Claviers als des Orchesters, mit welchem A. alle seine Gesänge begleitete, und von dem oft ermüdenden vollen und reichen Tonspiele, welches den Italiener charakterisirt, so sehr abweicht. Q.

As moll wird als stehende oder charakteristisch bezeichnende Tonart nicht gebraucht, weil in der Leiter ein jeder Ton derselben durch ein b erniedrigt und hiedurch das Lesen der Noten sehr erschwert werden würde. Statt ihrer bedient man sich lieber der charakteristischen Tonart gis moll (s. dies.). Nur der Accord von as moll (as ces es) kann hie und da in vorübergehenden Harmonien vorkommen, wo eine Veränderung der Vorzeichnung noch mehr Weitläufigkeiten verursachen würde, und namentlich wo durch denselben bei entfernt liegenden Modulationen die nöthige harmonische Verwandtschaft oder die Verbindung der Grundaccorde unter einander bezweckt wird.

Asola, Giov. Matteo. Aus der Lebensgeschichte dieses Geistlichen, der sich als fleißiger und tüchtiger Componist der palestrinischen Zeit aus-

zeichnete und damals in Ehren gehalten wurde, ist uns bis jetzt wenig bekannt gemacht worden. Man hat den wackern Mann übersehen und nirgend Fleiß angewendet, etwas Genaueres und Zusammenhängendes über ihn ausfindig zu machen. Dr. Peter Lichtenthal, der doch, für Italiener zunächst schreibend, auf Italiens wichtige und noch nicht gehörig beachtete Tonsetzer eine besondere Rücksicht hätte nehmen sollen, hat ihn in seinen Dizionario e Bibliographia della Musica (Milano 1826) völlig übergangen. Sogar Baini in seinem Werke über Palestrina und dessen Zeitgenossen hat nichts Näheres über ihn aufzuweisen. Unser fleißiger Gerber hat ihn in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler wenigstens genannt und die Zeit seines Blühens von 1565—1596 zu Verona bestimmt. Aus dieses Mannes angeführten gedruckten Werken ergiebt sich, daß er ein gewandter, umsichtiger und sehr beliebter Tonsetzer gewesen seyn muß, denn seine Falsi Bordoni sopra gli otto Tuoni ecclesiastici et alcuni di M. Vinc. Ruffo wurden viermal aufgelegt, zu Venedig 1575, 1582 und 1584, zu Mailand 1587. Er schrieb Vespergesänge, Hymnen, Psalmen, Messen, Madrigalen, Kammermusiken und selbst als Operncomponisten nennt ihn Arteaga in seinen Werken (s. d.); man findet dort: „il Trionfo d'amore", del Petrarca, modulato dall G. M. Asola. — Paolucci hat im ersten Theile seiner Arte prattica (Venedig 1765) ein Graduale von Asola's Composition als Muster abdrucken lassen. Der Mann ist also einer genauern Beachtung werth, als ihm die Forscher geschichtlicher Musik bis jetzt haben angedeihen lassen.

† b.

Asor, richtiger Asoor, ein Saiteninstrument der alten Hebräer, in der Form eines länglichten Vierecks, dessen sich die Leviten sehr häufig zu der Begleitung der Tempelgesänge bedienten. Einige haben darunter den gemeinen Psalter verstehen wollen, und auch die Septuaginta übersetzen es so, jedoch mit dem Zusatze: zehnsaitig; allein nach Psalm 144, 9. u. A. war es die größere Laute mit zehn Saiten, also auch noch sehr verschieden von der dreisaitigen Nabel. Andere wieder sind der Meinung, und berufen sich dabei auf Psalm 92, 4, es sey eine Harfe gewesen und vielleicht nur in der Form etwas verschieden von deren gewöhnlicher Art. Dafür spräche allerdings auch der Umstand, daß A. und die Harfe eine gleiche Anzahl Saiten hatten; im ganzen A. T. aber ist dies die einzige Stelle, wo A. und Harfe zusammen- und der Laute gegenübergestellt sind, an allen andern Orten ist neben A. die Laute und beiden gegenüber die Harfe genannt (Ps. 33, 2.), die Conjunction und dazwischen zu stellen geht nicht wohl an; überdem erscheint 1. Sam. 10, 5 und 1. Chron. 16, 16 und 28 A. als ein tragbares Instrument, welches herumziehende Spielleute im Gehen und Stehen rühren konnten, was die Harfe nicht zuließ. Viel wahrscheinlicher hingegen möchte seyn, daß A. eine doppelt bezogene, also zweichörige oder mit 5 Paar Saiten versehene Laute war, welche in solcher Eigenschaft einen viel stärkeren Ton als die gemeine Laute hatte. Mit dieser Annahme wäre nicht allein auf der einen Seite der zu große Unterschied zwischen der gemeinen Laute mit nur 3 Saiten und A., und der übereinstimmende Tonumfang mit der Harfe, welcher zu den verschiedensten Ansichten geführt hat, aufgehoben, sondern auf der anderen Seite auch wieder die Thatsache begründet, daß A. eine vervollkommnete Laute war. Ein Grund dafür ließe sich recht wohl darin finden, daß nach Es. 5, 12 und Am. 6, 5 die A. bei Gastereien und Freudenmahlen, also vornehmlich bei freudigen und daher lauten Gesängen angewendet, womit auch die oben aus den Psalmen citirten Stellen übereinstimmen, und daß dieses In=

strument, nicht so wie die Harfe unten gespielt wurde, sondern nach dem Zeugniß des Josephus oben, wie die Cither, ihre Griffe hatte. Ob die Saiten mit einer Schlagfeder oder mit den Fingern in Vibration gesetzt wurden, darüber ist man denn natürlich ebenfalls nicht einig; Josephus giebt an, die Harfen seyen mit einer Feder, die Lauten aber mit den Fingern gespielt worden; ist dies richtig, so wären denn nach unserer Ansicht auch die Saiten der A. mit den Fingern gerührt worden. Vergl. d. Art. Nabel und Laute. Dr. Sch.

Asosra, ein althebräisches Blasinstrument, öfterer Chatzotzeroth genannt; s. daher diesen Art.

Aspelmeyer oder auch **Appelmeyer**, Franz, Kaiserl. Königl. Hofmusikus zu Wien, starb daselbst am 9. Aug. 1786 als ein berühmter und sehr beliebter Componist, vornehmlich von Balletten, für welche er auch dort angestellt war. Seine vortrefflichen Violinquartetten, Trios und Duos für Violine und Violoncell, wurden zu Paris und London gestochen; die beiden Opern: „die Kinder der Natur" und „der Sturm", deren Componist er war, wurden in jenen Zeiten häufig und stets mit allgemeinem Beifalle gegeben, und viele der Noverrischen Ballette, zu welchen er die Musik setzte, z. B. Agamemnon vengé, La Lavandara di Citere, J. Mori Espagnuoli u. a., waren die Lieblinge des Publicums geworden. Jetzt freilich wollen aus natürlichen Gründen alle diese Werke nicht viele Verehrer finden, so viel Ruhm, Ehre und auch Vermögen sie ihrem Verfasser brachten. 21.

Aspiriren heißt aushauchen. In der Musik versteht man darunter das Hauchen oder Ausströmen des Athems bei der Aussprache der Vocale während des Gesanges. Das kann nur stattfinden, wenn dem Vocale kein Consonant, oder doch nur ein tonloser Consonant vorausgeht; dieser ist das h. Die Natur dieses Buchstabens verlangt, daß bei seiner Aussprache die in der Lunge gesammelte Luft ausgehaucht wird, der Athem ausströmt; haucht man nun aber auch da, wo kein h und auch kein anderer Consonant vor dem Vocale steht, so muß nothwendig ein dem h sehr ähnlicher Laut hörbar werden. Dies ist durchgehends falsch; „aber" darf z. B. nicht klingen wie „haber", „Orgel" nicht wie „Horgel" u. dgl. mehr. Am öftesten wird dieser Fehler begangen bei den sogenannten melismatischen Dehnungen, d. h. in solchen Fällen, wo auf einen einzigen Vocal mehrere Töne gesungen werden müssen, und wo in der Aussprache des Textes eigentlich doch nur ein Ton oder eine Sylbe gehört werden darf und soll, und hier zwar nicht selten auch alsdann, wenn dem Vocale ein Consonant vorausgeht; z. B. wenn



gesungen wird wie



Bei dem Consonanten-Reichthume der meisten nordischen Sprachen sind unsere Sprachwerkzeuge sehr daran gewöhnt, alle Vocallaute durch Consonantlaute zu verbinden, und daher fällt es ihnen anfangs schwer, beim Gesange in solchen Fällen das Aspiriren zu vermeiden, obgleich es der Natur der Laute durchaus nicht angemessen ist. Aus dem Grunde macht denn auch das Aspiriren einen sehr wichtigen Theil des Gesangunterrichts aus. Das Weitere darüber s. unter den Art. Orthoepik.

Assai (dreisylbig) — sehr; eine Verstärkung des dazu gesetzten Wortes, z. B. largo assai — sehr langsam, assai allegro — sehr schnell. Manche Tonsetzer scheinen es auch in der Bedeutung „genug" zu nehmen, was sprachlich jedoch nicht wohl gerechtfertigt werden kann. a.

Assamenta nannten die alten Römer die Versöhnungslieder, welche sie in ihren Heiligthümern zur Ehre des Janus (ihres höchsten Gottes), der Juno und der Minerva sangen, und denen sie die Kraft zuschrieben, böse und grausame Geister, auch thierische Triebe und Lüste beruhigen und dieselben abhalten zu können, ihnen Schaden zuzufügen. Je nach dem Namen der Gottheit, zu deren Ehre und Ruhm die A. eben gesungen wurden, erhielten dieselben denn auch noch einen besonderen Bei- oder Bestimmungsnamen, so z. B. ass. Minervae, u. dergl. Von der besonderen Einrichtung dieser Lieder ist nichts mehr bekannt. 5.

Assaph war nach 1. Chron. 39, 43 ein Sohn Berechiä, im 15ten Gliede aus dem Stamme Levi, aber aus dem Geschlechte Gersom, nach Jos. 21, 6, also von Gilead oder Basan. Er war Vorsteher der Sänger des Königs David (1. Chron. 16, 5. — Nehem. 12, 46) und wurde daher gemeinhin auch nur der Sänger genannt, als welcher er bei dem Volke in großem Ansehen stand, wie weiland vielleicht Lully und Rameau bei den Franzosen. Da er mit Heman die damals hochgepriesene Gabe gemein hatte, fromme Gesänge und Lieder zu dichten (Psalm 50 und von Ps. 73 bis 83), in diesen Gedichten auch die Zukunft vorher zu verkünden, so nannte man ihn auch Prophet und Seher (2. Chron. 29, 39), selbst David schätzte ihn als solchen hoch, denn er ließ ihn bei sich weissagen (1. Chron. 26, 2.), d. h. auf seinen Befehl. Von seinem Talente als musikalischer Componist und Tonkünstler überhaupt finden sich Spuren 2. Chron. 29, 30; er war Verfasser mehrerer Chorgesänge, welche die Leviten bei dem Tempeldienste vor dem Altare zu gebrauchen pflegten. Vergl. die Art. David und Leviten. Dr. Sch.

Assendelft, Gebrüder, berühmte und auch sehr kunstreiche Orgelbauer aus der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Leyden gebürtig, die in jener Zeit mehrere der größten, vollständigsten und vortrefflichsten Werke in den Kirchen der Niederlande verfertigten, so namentlich die zwar nicht sehr große, aber in Hinsicht der harmonischen Zusammenstellung und des Tones der verschiedenen Stimmen fast unübertreffliche Orgel in der lutherischen Kirche zu Leyden, von 20 Stimmen, mit 2 Manualen, einem angehängten Pedale und 4 Bälgen. Die übrigen Lebensumstände dieser Künstler sind uns unbekannt geblieben. 28.

Assmayer, Ignaz, geb. in Salzburg den 11. Februar 1790; erhielt von dem damaligen Erzbischöflichen Hofsänger Thadäus Gerl den ersten Gesang-Unterricht; im Clavier- und Orgelspiele so wie im Studium des Generalbasses waren anfänglich Andreas Brunmayr, ein Schüler Albrechtsberger's, später der treffliche Michael Haydn

seine bewährten Lehrer, und die Fortschritte des anstelligen Zöglings lieferten also erfreuliche Resultate, daß ihm bereits 1808 die Organisten-Stelle im Stifte Sanct Peter anvertraut ward, woselbst durch die Bekanntschaft so mancher Meisterwerke die in ihm schlummernde Vorliebe für religiöse Musik mächtig aufgeregt, und auch für die Zukunft festgestellt wurde. Schon damals versuchte sich der achtzehnjährige Kunstjünger in verschiedenen Compositionszweigen, bis er endlich, vielseitig dazu ermuthigt und aufgefordert, es wagte, zur Eröffnung des neu decorirten Museum-Saales die von Professor Weißenbach gedichtete Cantate: „Worte der Weihe", und zwei Jahre nachher das Oratorium: „Die Sündfluth" in Musik zu setzen. — Das Eldorado der Tonkunst, die genußreiche Kaiserstadt, zog ihn unwiderstehlich an; er begab sich im August 1815 dahin, und wählte sie von jener Stunde an zu seinem bleibenden Domicil. Mittelst Clavier-Unterricht die Existenz sich sichernd war sein eifriges Bemühn auf die größtmöglichste Ausbildung und Vervollkommnung der erworbenen Kenntnisse, vorzüglich im strengen Satze, und in der Theorie des Contrapunctes gerichtet, wobei der würdige k. k. Hofcapellmeister Eybler als freundlich wohlwollender Rathgeber dem ewig dafür Dankbaren sich erwies. — Außer zwei Opern: „Kleopatra," und „Scipio", noch im Manuscript, vollendete A. 42 durch den Druck bekannt gewordene Werke, sowohl für das Pianoforte, als für den Gesang, welche durch einen angenehmen, fließend reinen Styl, und fleißige Arbeit sich auszeichnen, und worunter ein großes Clavier-Rondo mit Orchester-Begleitung in Es, Pianoforte-Variationen (E dur) mit Quartett-Accompagnement, namentlich aber das Trio für Clavier, Violine und Violoncell (A minore), eine Sonate für Pianoforte und Violine (A dur), zwei vierhändige Divertissements, und ein Rondeau für Scholaren (in A.) mit Instrumental-Begleitung unbedingt die Oberstelle einnehmen. Im J. 1824 ward A. zum Capellmeister am Kirchen-Chor des Schotten-Stiftes, und im nachfolgenden zum k. k. Hoforganisten ernannt; nunmehr sah er sich am Ziele seines Strebens, und arbeitete von jetzt an ausschließlich in jenem Fache, zu welchem ihn Beruf und eigener Drang hinzogen. Sieben große solenne Messen, sechs Graduales, und desgleichen Offertorien, zwei kurze Requiem's, ein grandioses Te Deum laudamus zur Feier der Grundsteinlegung bei der Restauration des Stiftsgebäudes, und die Hymne: Veni Sancte Spiritus, durchaus gediegene, mit Meisterhand ausgeführte Compositionen, gelten als sprechende Beweise, daß das Schicksal nur Gerechtigkeit übte, indem es ihm einen Platz anwies, dem er vollkommen gewachsen, ja, für welchen er recht eigentlich geboren zu seyn scheint. — Zu den außerkirchlichen Werken gehören noch: (1822) ein Jagd-Tongemälde, doppelchörig; und (1832) ein Oratorium: „Das Gelübde," welches bei der ersten Production, durch die Tonkünstler-Societät, Kenner und Laien befriedigte, und worüber alle publik gewordene Urtheile beifällig sich vereinten. — Sein Instrument, die Orgel, behandelt A. einsichtsvoll, und mit der ihr zukommenden Würde; als Künstler und im bürgerlichen Leben genießt er jene allgemeine Achtung, welche dem wahren Talente und der diesem auch stets eigenen Bescheidenheit nimmer entstehen kann. — 18.

Assonanz ist eigentlich eine musikalische Redefigur, welche in der Einheit der Vocale besteht; in sofern aber die Musik nichts anderes ist als Rede, als Sprache der Seele, und in sofern der musikalische Ton, als das einzige darstellende Mittel dieser Sprache, am nächsten verwandt ist mit den Vocalen der articulirten Sprachlaute, gebraucht man diesen Ausdruck

auch wohl in der Tonkunst, und versteht darunter die Gleichheit oder Einheit der Tonfiguren in einem musikalischen Gedanken. So ist z. B. eine A. in dem zweiten Takte des folgenden Satzes:

Auch die übereinstimmenden Schlüsse der Absätze und Cäsuren (s. diese) pflegt man Assonanzen zu nennen, in welcher Bedeutung dieselben aber weniger erlaubt sind. Eine bloße Nachahmung der Tonfigur ist noch keine A. (vgl. d. Art. Imitation); in dieser müssen vielmehr sowohl die Klänge selbst als deren Farben genau übereinstimmen. Unter den Dichtern machten außer Fr. Schlegel und Apel die Deutschen hierin wenig Glück; von den Musikern wußten die A. am zweckmäßigsten anzuwenden Händel und Haydn, und in neuerer Zeit bisweilen auch Rossini. Zu häufige Assonanzen sind in der Musik jedenfalls ein Fehler, arten bald in Monotonie aus und stören in der Erreichung des Zieles der schönen Mannigfaltigkeit.

Assouci, Charles Coypeau d', ein ausgezeichneter Lautenspieler und zugleich Dichter, bei dem die Kunst oft, aber leider nur auf kurze Zeit wieder gut machte, was die Schlechtigkeit des Charakters verdorben hatte. Er wurde zu Paris 1604 geboren, sein Vater war Parlamentsadvocat; schon im 8ten Jahre entlief er dem väterlichen Hause, ging nach Calais, und gab sich hier für den Sohn des Cäsar Nostradamus aus. Später schweifte er in London, Turin und anderen Orten umher, machte mitunter auch den Courier; war durchaus nicht dumm, im Gegentheil mit dem hellsten Verstande und vielversprechenden Geistesfähigkeiten ausgestattet, aber schlecht und daher berüchtigt. Zu Montpellier kam zum erstenmale sein griechisches Laster an den Tag, allein er entwischte diesmal noch den Händen der spähenden Obrigkeit; zu Rom, wohin er nach langem Umherschweifen gekommen war, fiel er wegen seiner beißigen Satyren auf den Pabst unter das Richteramt der Inquisition. Endlich kam er wieder in sein Vaterland zurück, und wußte sich durch sein ausgezeichnetes Lautenspiel sowohl bei Ludwig XIII. und XIV., als auch beim Herzoge von Savoyen in große Gunst zu setzen. Doch brachte ihn auch hier sein altes Laster nicht nur um sein äußeres Glück und Wohlleben, sondern auch um die Freiheit, er wurde zuerst in der Bastille, nachher in dem Chatelet festgesetzt. Nach mehreren Jahren erst erhielt er seine Freiheit wieder, in der er jedoch nur wenige vergnügte Tage verlebte, weil man jetzt gern das schöne Lautenspiel entbehrte, um nur den schlechten Mann nicht zu sehen. Er starb in tiefem Elend im J. 1679; an ihm hatte aufs einleuchtendste die Kunst gezeigt, was sie ohne Sittlichkeit ist, — Schönheit ohne Tugend, — ein eitel Machwerk ohne Kraft und ohne Werth. Von den vielen Romanen, Gedichten und Comödien, welche A. zu Paris dem Drucke übergab, ist für den Musiker besonders interessant: les amours d'Apollon et de Daphne, comedie en musique, en vers. 1650. 8., weil nicht blos die Worte darin, sondern die ganze Composition, Poesie und Musik, A. zum Verfasser hat, und er also auch als Componist sich einen bemerkenswerthen Namen erworben hat, mit dem übrigens auch alle noch viel wenigere Künstler als A. nicht tauschen mögen! —

— M —.

Assuni, Ghillini d', Flötist und Guitarrenspieler zu London, der nicht nur durch sein Spiel sondern auch durch seine Compositionen für seine Instrumente einen achtungsvollen Namen sich erworben hat. In Deutschland ist aber nur sein Opus 17. weiter bekannt geworden: XXIV Minuets und VI Duetts and VI favourite Airs with Variat. for 2 german Fluts, London, bei Preston. A. lebte gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. O.

Astarita, Gennaro. In dem Laufe des ganzen vorigen Jahrhunderts war kein Componist von komischen Opern so allgemein beliebt als A.; er war aus Neapel gebürtig; der gefällige und natürliche Styl, in welchem er gleich seine ersten kleineren Werke schrieb, war sehr anziehend, und vor den Jahren 1770 verlangte man in kleineren musikalischen Cirkeln nichts als nur Compositionen von ihm. Sein Rondo „Come lasciar poss' io l'anima che adoro"? etc. unter andern schien ein ordentl. Privilegium für alle Musikaufführungen zu haben; wie weiland die Cavatine „Und ob die Wolke" ꝛc. aus Webers „Freischütz", so wurde jenes von allen Kehlen gesungen, denen nur irgend eine Stimme dazu gegeben war. Natürlich machte ein solches Glück dem A. Muth, und um seinen vorzüglichen Geschmack auch in etwas Würdigerem noch zu zeigen, nahm er nun einen Text zur Hand und componirte eine heroische Oper; diese aber wäre beinahe ganz durchgefallen, hätte sie nicht einen so beliebten Namen an der Stirne getragen. A. war noch nicht eitel und anmaßend genug, um durchaus nicht seinen, sondern nur den Geschmack des Publicums anzuklagen; er gab zu, daß er nicht in das Bereich des Heroismus gehöre, und wandte sich wieder zur Komik, worin er wirklich eine außerordentliche Stärke hatte. In den Jahren von 1772 bis 1793 erschienen nicht weniger als 16 komische Opern von seiner Composition, die sämmtlich von dem Publicum mit dem größten Beifalle aufgenommen wurden und mit Recht auch das seltenste Glück machten. Auf deutschen Theatern wurden von denselben häufig aufgeführt: Circe und Ulisses, 1787. — Il Divertimento in Campagna, 1783 zu Dresden. — Il Francese bizzarro, 1786 ebendas. — und Il Perruchiere, 1793 zu Berlin. Außerdem aber sind auch noch viele Arien und eine Cavatine für eine Baßstimme mit Begleitung von seiner Composition in Deutschland viel gesungen und gern gehört worden. 39.

Aston, Hugh, englischer Tonkünstler, war unter der Regierung Heinrich VIII., ums J. 1520, Organist zu London, und ein viel geachteter Kirchencomponist. Von seinen Werken befinden sich noch mehrere, namentlich ein gut gearbeitetes Te Deum, in der Bibliothek der öffentlichen Musikschule zu Oxford.

Astorga, Emanuele d', wurde um 1680 (wahrscheinlich 1681) in Sicilien geboren. Sein Vater war einer der angesehensten Barone der Insel, auf welcher der Kampf für vermeintliche Freiheit tobte, und gehörte zu den Häuptern der Parthei, die gegen die Vereinigung der Insel mit Spanien die Waffen ergriffen hatte. Seine treulosen Söldner lieferten ihn aus und das Recht verdammte ihn zum Tode. 1701 wurde er öffentlich hingerichtet. Seine Gattin und sein Sohn mußten auf dem Rabensteine die Hinrichtung mit ansehen. Die Mutter überlebte den Schmerz und die Entehrung des Hauses nicht; sie starb unter Zuckungen auf der Stelle, wo ihr Gatte hingerichtet worden war, und der Sohn verfiel in einen Zustand dumpfer Bewußtlosigkeit. Die Familiengüter wurden eingezogen und alle Theile derselben verwiesen. Emanuele aber wich nicht vom Orte des Entsetzens

und das Volk, dem das Mitleid wiedergekehrt war, scheint ihn beschützt und versorgt zu haben. Die Prinzessin Ursini, die davon hörte, nahm sich des verlassenen Jünglings an und brachte es als Oberhofmeisterin der Königin bei Philipp V. dahin, daß dem jungen Niedergebeugten ein schützender Aufenthalt in einem stillen Kloster der Stadt Astorga, im spanischen Königreiche Leon, gegeben wurde. Wahrscheinlich zog man den fernen Ort vor, um den irren Jüngling aus den Augen des Volks zu bringen und ihn selbst von dem Orte des Schreckens. In dem Kloster wurde er in jeder Hinsicht sorgsam verpflegt und unterrichtet, namentlich in Musik gefördert, die er schon früher getrieben zu haben scheint. Von diesem Kloster nahm er später seinen Namen. Sein Familienname wird nirgend genannt und sein Vater wird nur mit „Baron" oder „Jeronimo" bezeichnet. Hier erholte sich der unglückliche Jüngling an Seele und Leib und trat nach zwei Jahren als Künstler wieder in die Welt, vorzüglich als Sänger (Tenorist) und Gesangscomponist meist für die Kammer wirkend. Zunächst finden wir ihn am Hofe des Herzogs von Parma, etwa im 23sten Lebensjahre. Hier war er bald die Seele der herzogl. Kammermusik und componirte meist ein= und mehrstimmige Gesänge, nur vom Clavier oder vom Quartett begleitet. Ein Verhältniß, das dem des Tasso ähnlich war, aber hier in Wirklichkeit, wie es der Dichter des Tasso schildert, verhalf ihm zwar früher als sonst gewöhnlich, zu meisterhaften Gesängen, Duetten für Sopran und Tenor, kleinen Cantaten für dieselben Stimmen u. dergl.; aber es entfernte ihn auch von diesem Hofe, sobald der Herzog die Lage der Dinge durchschauete. Freundlich jedoch sorgte er für seinen Liebling und empfahl ihn dem Kaiser Leopold I., welcher, ein Kenner der Tonkunst, ihn liebreich aufnahm und ihn seines Umgangs würdigte. Nach Leopold's Tode (1705) schied er vom Wiener Hofe unter ehrenvoller Belobung, erhielt auf Verwendung der Herzogin von Ursini und durch die Gunst der Königin eine jährliche Unterstützung und durchreiste nach und nach fast alle gebildete Länder Europa's, lernte ihre Fürstenhäuser kennen, überall geachtet und willkommen. Nie trat er mit seiner Kunst öffentlich auf, außer in Breslau, wo er 1726 seine idyllische Operette „Daphne" aufführte, was sich zu bestätigen scheint. Sein Benehmen hatte eine sanfte Würde und Zurückhaltung und nahm eben so für ihn ein, als sein Gesang und seine Compositionen, die in ihrer Singbarkeit einen innig zarten Ausdruck mit Gründlichkeit und Tiefe vereinigen. Madrid, Lissabon, Paris und London hatte er besucht, nur nicht sein Vaterland, was er vermied. Nachdem er sich abermals kurze Zeit in Wien aufgehalten hatte, sehen wir ihn zuletzt in Prag, wo er uns gänzlich aus den Augen schwindet. Wahrscheinlich hat er sich in irgend einem Kloster Böhmens in seine Stille zurückgezogen, wo er auch seine Tage im mittleren Mannesalter beschlossen haben mag. Sein Stabat mater scheint er in London geschrieben zu haben, wenigstens besaß dort von lange her die Academy of ancient Music die Abschrift desselben, von welcher die andern ausgegangen sind. — So erzählt den Hauptsachen nach Friedr. Rochlitz in seinem 2ten Bande „für Freunde der Tonkunst" (Leipzig 1825), ist uns aber bis jetzt noch die Quellen seiner Erzählung schuldig geblieben, auf deren Bekanntmachung Alles ankommt, um genauerer, oder wenigstens selbst eigener Prüfung willen. Da diese Quellenangabe vielleicht auch Manchem nähere Spuren für ein weiteres Forschen ausfindig machen könnte, so wird der geehrte Erzähler sie uns gewiß nicht länger vorenthalten, da er durch Anzeige derselben der guten Sache nützt, sich selbst aber nicht schadet, sobald nur die noch unbekannten Quellen nicht

gar zu nichtig sind, was wir hier nicht im Geringsten zu befürchten haben. Da es aber überall Ungläubige giebt, so bitten wir hier den Erzähler wiederholt um vollständige Anzeige dieser Quellen, um der Sache und um des Erzählers willen, damit auch die Gegner schweigen. Vielleicht ließen sich durch fortgesetzte Bemühungen noch mehrere seiner anziehenden Tondichtungen dem Raube der Hof- und Kloster-Bibliotheken entreißen. Von seinem Requiem sind bis jetzt nur einzelne Sätze in den Händen eifriger Sammler. Auf alle Fälle wird ein solcher frei denkender und der Kunst, namentlich der frommen, innig ergebener Mann ein angefangenes Werk dieser Art nicht unvollendet gelassen haben. Das wichtigste seiner bis jetzt bekannten Werke ist sein Stabat mater, in jedem Sinne vortrefflich. Noch vor Kurzem war es äußerst selten; nur sehr wenige konnten sich rühmen, es vollständig zu besitzen. Jetzt haben einige wohlmeinende Besitzer die stolze Neigung, etwas Seltenes für sich zu besitzen, der Liebe zur Kunst und zum Kunstgenuß aufgeopfert, wofür ihnen Dank gebührt. Da wir selbst das Werk genau kennen und wiederholte Aufführungen desselben veranstaltet haben, so rathen wir jedem Freund gediegener und seelenvoller Musik, sich darum zu bemühen. Wer zufällig Astorga's Requiem mittheilen oder nur den Ort namhaft machen könnte, wo es ganz, nicht in Bruchstücken, zu finden sey, würde sich um nicht wenige Kunstfreunde verdient machen.

† b.

Astrua, Giovanna, war eine der berühmtesten und wirklich auch vortrefflichsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Turin ums J. 1725, woselbst sie auch im J. 1740 durch Vorstellungen auf der Königl. Bühne ihre theatralische Laufbahn betrat. Im J. 1747 kam sie nach Berlin, sang in dem Schäferspiele „Il re pastore“, wozu die Arien und Gesänge theils von König Friedrich II., theils von Quanz und Nichelmann componirt waren, und wurde nach dieser ersten Probe sogleich mit einem Gehalte von 6000 Thlrn. jährlich als Hofsängerin angestellt. Wie ihre Kunst, so nahm auch die Zahl ihrer Bewunderer und die Liebe des Publicums von Jahr zu Jahr zu; allein schon im J. 1756 mußte sie wegen einer gefährlichen und anhaltenden Brustkrankheit den König um ihren Abschied bitten. Sie erhielt denselben mit der Zusicherung einer jährlichen Pension von 1000 Thlrn. und der Erlaubniß, nach hergestellter Gesundheit wieder in ihre vorige Stelle und mit gleichem Gehalte eintreten zu können. Dieses Glück sollte ihr aber leider nicht zu Theil werden. Um ihre Genesung zu befördern, ging sie 1757 auf Anrathen der Aerzte, die eine Luftveränderung für sehr wohlthätig für sie hielten, in ihr Vaterland zurück, starb daselbst aber schon 1758 ohne je ein Theater wieder gesehen zu haben. Die Oper verlor an ihr eine kräftige Stütze, die theatralische Kunst überhaupt eine seltene Zierde. Von dem Berliner Publicum wurde ihr Verlust allgemein bedauert.

A suo commodo — nach seiner, nämlich des Spielers oder Sängers, Bequemlichkeit, seinem Wohlgefallen. Bezieht sich nicht blos auf den Vortrag der vorgeschriebenen Noten, sondern auch auf das Tempo derselben, und wird daher auch als Ueberschrift ganzer kleinerer Tonstücke gebraucht; eben so wie arbitrio, a suo arbitrio, ad libitum, al piacer, s. dies. Art.

A suo bene placito (ital. ausgesprochen: a suo bene platschito) — nach seinem Wohlgefallen, dasselbe was al piacer oder ad libitum, siehe dies.

A tempo — bezeichnet den Eintritt des strengen zunächst vorgeschriebenen, erst genommenen Zeitmaaßes oder Taktes, nach vorhergegangenem Recitativ, einem a piacere oder sonstigen Taktveränderungen, und vorgeschriebenen oder willkührlichen Abweichungen vom ursprünglichen Tempo.

Athanasius, Patriarch von Alexandrien, der auch in den Annalen der Musik einen nicht unbedeutenden und achtungswerthen Namen führt. Er wurde daselbst im J. 296 von vornehmen Eltern geboren, erhielt eine christliche Erziehung, kam in das Haus des heil. Alexander, nachmaligen Erzbischofs von Alexandria, dessen Geheimschreiber er ward, begab sich darauf zum heil. Antonus, und wurde endlich, als er wieder nach Alexandria zurückgekehrt war, daselbst Diakonus. Der heil. Alexander nahm ihn auf die nicäische Kirchenversammlung mit, wo er in den Arianischen Streitigkeiten durch seine Talente sich die Hochachtung der Väter erwarb, aber auch die Verfolgungen der Arianer sich zuzog. Nach einem halben Jahre wurde er Nachfolger des Alexander. Als die Kirchenmusiken abgeschafft werden sollten, widersetzte er sich solchen Beschlüssen standhaft; dies häufte die Anklagen und Beschuldigungen seiner Feinde noch mehr, und mochte auch nicht wenig dazu beitragen, daß dieselben den Kaiser Constantin vermochten, ihn 334 vor das Concilium von Tyrus und Jerusalem zu fordern; A. wußte zwar auf denselben sich würdig zu vertheidigen, allein er wurde dennoch abgesetzt, und endlich sogar, weil er dem ohnerachtet seine Amtsverrichtungen fortsetzte, nach Trier verwiesen. Nach Constantins Tode wurde er vom Kaiser Constantius wieder zurückberufen (sein Einzug in Alexandrien war ein wahrer Triumph); er verwaltete wie früher sein Amt, führte auch die Kirchenmusik wieder ein und suchte wo möglich dieselbe noch zu verbessern. Das veranlaßte die Arianer zu neuen Verfolgungen; A. wurde wiederum abgesetzt, vom Pabst Julius aber wieder auf sein Amt erhoben; als jedoch Constans, Kaiser des Occidents gestorben war, und Constantius Herr des ganzen Reichs wurde, durften auch die Arianer ihre Feindseligkeiten von Neuem wieder beginnen, und einen der größten Männer der Kirche mit solcher Wuth verfolgen, daß einstmals nur mit Hülfe seiner Geistlichen und Mönche er sein Leben retten konnte, und in die Wüsten Aegyptens sich flüchten mußte. Hier, in der tiefsten Einöde, schrieb A. zur Unterhaltung, neben vielen andern Werken, auch seine historischen Nachrichten von der Musik, und auch die Abhandl. de titulis Psalmorum, welche nicht wenige der interessantesten Bemerkungen über die hebräische Musik enthält. Erst als Julian der Apostat den Thron bestieg, also nach 6 Jahren, durfte er wieder zurückkehren. Hörten übrigens die Arianer auf, ihn anzufeinden, so fingen jetzt die Heiden an, ihren Haß auf ihn zu werfen, da durch A—s Eifer deren Tempel immer leerer und leerer wurden. Er mußte sich nach Thebais flüchten und kehrte erst nach Jovians Thronbesteigung wieder zurück, doch auch nur auf 8 Monate, da unter Kaiser Valens Regierung die Arianer wieder die Oberhand erhielten. Keine andere Friedensstätte mehr wissend verbarg er sich in dem Grabe seines Vaters 4 Monate lang, bis der Kaiser, durch die vielen Bitten der Alexandriner bewogen, ihm die Rückkehr erlaubte und ihn selbst gegen alle Verfolgungen schützte. Von da an verwaltete er sein Amt ungestört bis an seinen Tod 373. A. war ein Mann von tiefstem Verstande, edlem Herzen, unerschütterlichem Muthe, lebendigem Glauben, unbegränzter Nächstenliebe, aufrichtiger Demuth, hoher Beredtsamkeit und strenger Lebensweise, der der Liebe und Achtung werth war, die ihm gezollt wurden.

Von den 46 Jahren seines bischöflichen Amtes hatte er 20 in Verbannung gelebt, in welcher die Musik ihm die Hauptbeschäftigung war; selbst in das Grab seines Vaters, sein letztes Asyl, ließ er sich von einem treuen Diener eine Cither bringen und spielte und sang selbst gedichtete und componirte fromme Lieder zur Erhebung des Herzens und Stärkung seines Seelenmuthes. Die übrigen widmete er besonders der Vertheidigung des nicäischen Glaubensbekenntnisses. Die Kirchenmusik darf ihn als ihren größten Helden ansehen, ohne welchen sie wahrscheinlich für lange Zeit gänzlich untergegangen wäre. Alle seine Werke erschienen 1698 in 3 Bänden, Fol., von Montfaucon besorgt.

Athenäus, ein griechischer Grammatiker aus Naukratis in Aegypten (nach seinem eigenen Zeugnisse), geb. unter der Regierung des Kaisers Marc Aurel (wahrscheinlicher schon im Jahre Chr. 160), dessen Sohn er als einen Zeitgenossen angiebt (Suidas aber läßt ihn als Jüngling noch den Zeitgenossen des Kaisers Adrianus kennen, den Aristomenes und Pankrates, wornach denn seine Blüthezeit um etwas früher fiele). Er studirte in Alexandrien, wo die Wissenschaften, wie in den ältesten Zeiten, so auch noch jetzt, durch die Stiftungen des Kaisers Claudius einer ausgezeichneten Pflege sich erfreuten. A. selbst nennt Alexandrien seine zweite Vaterstadt. Daß er sich hier aber nicht blos um diejenigen Kenntnisse bemühte, welche von einem gelehrten Grammatiker gefordert wurden, sondern auch der Beredtsamkeit, Kunst überhaupt und der Philosophie sich widmete, bestätigt sein, außer einem anderen über die syrischen Könige und vielleicht noch mehreren verloren gegangenen, für uns, und auch nur im Auszuge, übrig gebliebenes großes Werk: Deipnosophistarum sive coenae sapientium libri XV, das nicht nur auf jeder Seite den großen Fleiß beurkundet, mit welchem er daran arbeitete und die Schätze der Alexandrinischen Bibliothek benutzte, sondern auch für den Musikgelehrten besonders in sofern von großer Wichtigkeit ist, als darin viele, und, jenem Fleiße nach zu schließen, die treuesten Nachrichten von der Musik und den Tonkünstlern des alten Griechenlands enthalten sind. Nach dem Vorgange des Plato, Xenophon, Plutarch u. a. hat A. diesem Werke die für allerhand Stoffe sehr bequeme Form eines Gastmahls gegeben; ein reicher, von dem Glücke nicht weniger als von den Musen begünstigter Römer, Larensius, ein Nachkomme des M. Terentius Varro, und wie dieser mit mannigfaltiger alter Gelehrsamkeit vertraut, spielt darin den Wirth, Gelehrte und kenntnißreiche Männer aller Art sind die zahlreich anwesenden Gäste, darunter ein Ulpianus, Galenus, Kynulkos und a. Was von diesen erzählt und gesprochen wurde, und überhaupt bei dem Mahle vorfiel, wenn es anders wirklich statt hatte, erzählt A., der auch einer der Gäste war, seinem ihn darum befragenden Freunde Timokrates mit der größten Ausführlichkeit, indem er mit einem wahrhaft dramatischen Leben und in künstlicher Anordnung den kostbarsten Schatz seiner gelehrten Sammlungen ausschüttet. Ein glücklicher Zufall hat dieses reichhaltige Werk, eines Theils wenigstens, erhalten; ohne dasselbe würde neben dem Historiker, Naturforscher, Juristen, Mediciner, Grammatiker auch für den Musikgelehrten gar Vieles aus den Zeiten des Alterthums völlig unbekannt geblieben seyn. Den vollständigen Inhalt dieser mühsamen Musiv-Arbeit liefert Laborde Tom. III, pag. 138; und was für den Musiker ins Besondere daraus von Wichtigkeit ist, giebt Forkel in seiner Literatur pag. 62 an. Die beste Ausgabe derselben hat Schweighäuser zu Straßburg veranstaltet (Argentorati 1801—1807 in 14 Bdn. 8., von denen 5 den Text, 8 die Anmerkungen, und 1 die Register der Autoren

und Sachen enthalten). Die sorgfältige Benutzung der Venedig'schen Handschrift und der Pariser Handschrift der Epitome geben ihr, auch unbetrachtet noch was der gelehrte Herausgeber aus seinen eigenen Schätzen ihr beigesteuert hat, einen dauernden Werth. Nächst dieser ist die von Casaubon die vollständigste und brauchbarste; zuerst wurde sie zu Genf, größtentheils unter den Augen des Herausgebers, 1597 in fol. gedruckt; im Jahre 1600 (Lugduni) folgten ihr 15 Bücher animadversiones, welche einen reichen Schatz von Verbesserungen und Erklärungen enthalten, aber auch als ein für sich bestehendes Werk angesehen werden können, und später noch einmal 2 unveränderte Abdrücke (Lugduni 1612 und 1657 fol.). Von anderen Lebensumständen des A. ist nichts bekannt. D. Sch.

Athlothet (von ἆθλον — der Kampfpreis und τίθημι — festsetzen, bestimmen) auch Agonothet hieß bei den Griechen der Richter, welcher bei den Pythischen Spielen (s. dies.) oder überhaupt bei öffentlichen musikalischen Wettstreiten den Preis aussetzte, und nachher entschied, wer von den Streitenden denselben gewonnen habe.

Athmen — Athemholen beim Gesange. „Respirate bene, mettete ben la voce, pronunciate chiaramente, ed il vostro canto sarà perfetto“ sagte der als Sänger und Gesanglehrer ausgezeichnete Pachierotti, und jeder Sachverständige wird damit einverstanden seyn, daß eigentlich die Lehre vom Athmen die Basis der ganzen Gesangskunst ist; und doch herrschen gerade in den Gesangstheorien über diesen so wichtigen Gegenstand die verkehrtesten Ansichten, welche nur auf psychologischem Wege berichtigt werden können. Das natürliche Athmen theilt man in das Ein- und Aus-athmen; zwischen beiden bemerkt man noch zwei Zeitpunkte: das fortgesetzte Ein- und Aus-athmen, das Athmen ist meistens eine unwillkührliche Verrichtung, welche aber auch zum Theil (wie beim Gesange) unter der Gewalt des freien Willens steht, der sie vermehren und vermindern kann. Die zu einem Athemzuge erforderliche Zeit beträgt ungefähr 4 bis 5 Pulsschläge. Beim natürlichen Einathmen, welches gewöhnlich etwas länger dauert, als das Ausathmen, wird die Brusthöhle erweitert; die darunter liegenden Baucheingeweide werden ab- und vorwärts gedrückt, wodurch eine Verlängerung der Brusthöhle entsteht. Das Brustblatt erhebt sich auf- und vorwärts. Durch diese Erweiterung der Brusthöhle wird der Widerstand von der Oberfläche der Lunge entfernt, und die Luft, welche vermöge ihrer Schwere durch Nase und Mund, oder durch beide zugleich in die Luftröhre und ihre Aeste bis in die Luftzellen dringt, dehnt nun die Lunge aus nach Verhältniß der erweiterten Brust. Ist das Einathmen geschehen, so erfolgt gleich das Ausathmen, wobei die erweiterten Athemwerkzeuge in ihre natürliche Lage sich begeben. Nach dem geschehenen Ausathmen folgt in der Regel eine kleine Pause, worauf das Athmen von neuem beginnt. Dieser natürliche Lebensproceß wird nun beim Gesange (und beim Blasen der Instrumente) mannigfaltig modificirt. Das Einathmen wird eben so wie das Ausathmen verstärkt, verlängert und oft unterbrochen, vorzüglich wird das Ausathmen beim Gesange verlängert, beschwerlich gemacht, durch die bei hohen Brusttönen erforderliche Verengerung der Stimmritze; zu einem großen Kraftaufwande herausgefordert bei verstärkten Tönen; zurückgehalten bei langen Noten und bei Hervorbringung der tiefen Töne, welche eine Erweiterung der Stimmritze nöthig machen. Das Einathmen muß oft ganz kurz und schnell ausgeführt werden, wobei noch der Umstand, daß es nicht hörbar erfolge, die Aufmerksam-

keit fesselt und die Anstrengung erhöht. Daß aus diesen Veränderungen des natürlichen Athmens in ein künstliches (wodurch weniger der eigentliche Athmungsproceß befördert, als vielmehr nur die Bildung des Tones bewirkt wird) mancherlei Störungen des naturgemäßen Respirationsgeschäfts hervorgehen müssen, ist leicht zu begreifen, und es kann nicht geläugnet werden, daß der Gesang, unkünstlerisch und übermäßig betrieben, der Gesundheit nachtheilig werden kann, ja, daß namentlich die Respirations- und Stimmorgane in ihrer Struktur lebensgefährlich verlezt werden können, obgleich sie einer ungewöhnlichen Ausbildung und großen Entwicklung ihrer Kräfte fähig sind, und eine solche Ausbildung ohne Nachtheil durch vorsichtige Uebung und zweckmäßigen Gebrauch erhalten können; die Erfahrung lehrt sogar, daß eine zweckmäßige Ausübung des Gesanges zu einer vollkommneren und kräftigeren Entwickelung der Respirations- und Stimmorgane dienen kann. (Prochasca Phys. 2. 18. Sundelin ärztlicher Rathgeber ꝛc.). Das Geschäft des Athmens ist somit für den Gesang von der entschiedensten Wichtigkeit; es wird desto unschädlicher seyn, je mehr es sich dem natürlichen Athmen nähert; aus diesem Grunde muß man das, in vielen Gesangstheorien angepriesene Athmen mit eingezogenem Bauche für höchst nachtheilig und fehlerhaft halten; doch darf mit dem Verbote des Leib-Einziehens nicht ein gewisses Anziehen des aufgeblähten Leibes verwechselt werden. Man gewöhne sich, ohne zu singen, nach der oben angegebenen naturgemäßen Weise tief, unhörbar und schnell Athem zu fassen, nach vorausgegangener Einathmung lasse man den Athem ganz ruhig abfließen; denn die Kunst des Gesanges ist lediglich durch einen ruhigen Athemabfluß, durch eine berechnete Athemvertheilung bedingt. Man hauche ferner sowohl auf H ohne Ton, als auch auf Vocalen, besonders auf U und I in der Mittellage der Stimme, mäßig stark den Athem langsam aus. Hat man durch diese Uebung die Fertigkeit erlangt, den Athem lang ausspinnen zu können, so suche man dem lang ausgesponnenen Vokaltone verschiedene Stärke zu geben und setze diese Uebung täglich mehrmals fort. Die so oft empfohlene Uebung aber: den Athem lang anzuhalten, ist schlechterdings verwerflich, denn sie stärkt weder die Brust, noch verschafft sie einen ruhigen Athemablauf. Die Theorie hat nun die Frage zu beantworten: wo soll der Sänger Athem nehmen? — Hauptregel ist: man suche jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken in einem Athem vorzutragen; auf diese Art wird das Athemnehmen vom Zuhörer gar nicht bemerkt. Ist dies wegen der Länge der Phrase entweder gar nicht, oder doch nur mit Anstrengung möglich, so nehme man doch nur bei einem natürlichen Abschnitte des Gedankens neuen Athem. In Beziehung auf den Text müssen folgende Regeln beachtet werden: im Allgemeinen darf der Zusammenhang der Worte durch Athemholen so wenig als möglich getrennt werden. Bei jeder Pause schöpfe man neuen Athem; nach jeder Interpunction, die mehr trennt, als das Comma; kommt aber in einer langen Wortreihe keine andere Interpunktion vor, als das Comma, so fällt ein schneller Athemzug auf dasselbe; bedarf man beim Vortrag einer Phrase eines frischen Athemzugs, ehe selbst ein Comma eintritt, so soll man wenigstens so viel Worte zusammen fassen, als zusammen einen Sinn bilden; daraus folgt: ein einzelnes Adjectivum darf nur im äußersten Nothfalle von seinen Substantiven getrennt werden, wenn etwa das erstere ein langes Melisma, und das leztere eine lang auszuhaltende Note hat; kommen zwei Adjective vor, so darf das zweite nicht vom Substantivum ge-

trennt werden, eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Worte; auch nicht das Pronomen vom Verbum und das Hülfsverbum vom Participium und Infinitiv. Entsteht bei langsamen Tempo und langsamen Notengattungen sogar das Bedürfniß ein mehrsylbiges Wort zu trennen — welches meistens ein zusammengesetztes Wort seyn wird — so muß dieses durch den Athemzug in die einzelnen Wörter zertrennt werden, aus denen es eigentlich besteht. Allgemeine Hauptregel ist endlich diese, daß der Zeitmoment, dessen man zum Athemzug bedarf, dem Tone, hinter welchem, nicht demjenigen, vor welchem er geschieht, soll abgebrochen werden. Nauenburg.

Atis, Mr., ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter Flöttraversist und zugleich sehr fruchtbarer Componist für sein Instrument; wurde geb. 1715 zu Domingo. Bis zum Jahre 1760 war er stets als Virtuos auf Reisen; während seines Aufenthalts in Wien aber hatte er das Unglück, in einem Duell durch eine Kugel dermaßen an der Unterlippe verwundet zu werden, daß er alle Leichtigkeit des Ansatzes verlor, und deshalb nicht mehr öffentlich auftreten konnte. Er ging darauf nach Paris und widmete sich ausschließlich dem Unterrichte und der Composition. Viele vortreffliche Flötenbläser gingen aus seiner Schule hervor, von denen noch jetzt mehrere in Frankreich in hohem Ansehn stehen; und seine zahlreichen Duos, Trios, Sonaten und Sinfonien zeugen von eben so viel unermüdlichem Fleiße als gründlicher Kenntniß der Harmonie. Von der Zweckmäßigkeit seines Unterrichts und der sehr angemessenen Behandlung seines Instruments geben die ersteren nicht zu verkennende Beweise, und dürfen sie deshalb allen angehenden Flötisten zur Uebung empfohlen werden. Er starb ums J. 1784 zu Paris.

A tre (ital.) oder trois (franz.) — zu drei, sc. Spieler, Stimmen oder Instrumente; z. B. Sonata a tre — Sonate für 3 Instrumente, Spieler oder Stimmen.

Attacca ist der Imperativ von dem ital. attaccare — anbinden, anhängen, einfallen, und heißt also: falle ein, hänge an. Gemeiniglich steht es am Schlusse einer Abtheilung eines größeren Tonstücks, und bedeutet hier so viel, als man soll die folgende Abtheilung ohne Zögern, sogleich anfangen. Es kann nun der Name des folgenden Theils zugefügt seyn oder nicht; z. B. am Schlusse eines Adagio oder dergleichen: attacca il sequente Finale — fange das folgende Finale sogleich an, verbinde es mit dem vorigen; es braucht aber auch nur dazustehen attacca. So meistens in Sinfonien am Schlusse der häufig vorkommenden Menuette. Die Ursache davon ist, weil der Ausdruck des Folgenden, nach dem Verhältnisse des inneren Gefühlsrhythmus oder des darzustellenden Objects überhaupt, mit dem des Vorhergehenden in engster Verbindung steht, und ohne Nachtheil für die Gesammtdarstellung selbst nicht getrennt werden kann. Daher muß denn der ausübende Tonkünstler wohl darauf achten.

Atto ist der ital. Name für Act, s. dies.

Attore (ital.) dasselbe was Acteur, s. dies.

Attrice (ital. ausgespr. Attritsche) s. Actrice.

Attwood, einer der besten englischen Componisten und Claviervirtuosen des vorigen Jahrhunderts, in Diensten des Prinzen von Wallis, zu London, blühete ums J. 1796, hat die Musik zu der mit Beifall aufgenommenen Oper „The Smugglers“ und zu dem großen Spectakelstücke

„Merry Sherwood“ gesetzt. Eine andere Operette „Caernarvon Castle“ war schon 1795 erschienen und in London gestochen worden; ebenso Sonata for the Pf. Außerdem setzte er auch noch die Operette „Adopted Child“, „Prisoner“, und „Poor Sailor“ fürs Clavier; und seine Progressive Lessons for the Pianf. waren noch vor Kurzem die beliebtesten und am meisten angewandten Schulstücke. Ueberhaupt galt A. in London für den besten und gründlichsten Lehrer im Clavierspiel und im Gesange. — o. —

Aubade — ein Morgenständchen, Frühständchen, eine Musik, die man bei Anbruch des Tages unter Jemandes Fenster bringt. Schon Pythagoras und Plato ließen ihre Zöglinge im Glanze der Morgenröthe Lieder singen, welche Bezug auf die ihnen bewußten Begebenheiten des anbrechenden Tages hatten; „es verbannt die Stille der Nacht jede Zerstreuung, und läßt uns das Sanfte der Tonkunst in seiner ganzen Schönheit empfinden“ sagt Rousseau, wenn er von der Serenade spricht; aber noch wohlthätiger, und in ihrer Wirkung bedeutender ist die Aubade. Ist es wahr, daß ein erster Eindruck feste Wurzel faßt, so möchte sich dies hier besonders bewähren, und die Stimmung, in welche uns diese, zur Zeit der Morgenröthe ertönenden Klänge einer so reitzenden Kunst versetzt, bei allen dazwischen kommenden Vorfällen, wenn sie nicht Extreme sind, die vorherrschendere des ganzen Tages bleiben. Ihrer ganzen Natur, ihrem Zwecke und ihrer Bedeutsamkeit nach beginnt die A. in reinen sanften Harmonien; wie der Tag erst nach und nach heraufsteigt am dunkel weiten Horizonte, so nehmen auch in ihr die Töne immer mehr zu an Fülle, Kraft, Lebendigkeit und Combination. Der Geist erwacht, wird sich seiner Thätigkeit bewußt und handelt nun erst in verschiedener Richtung und Weise; so die A. Die ungerade Taktart ist die passendste dafür; der letzte schwache rhythmische Accent einer Tripeltaktart gleicht gewissermaßen einem Uebergange zu dem folgenden ersten schweren des nächsten Takts, und dadurch entsteht die Welle, auf welcher die Seele sich so gerne schaukelt. Eben so möchte as dur die passendste Tonart für die A. seyn; die Ewigkeit, der Todtenschlaf, welche dieselbe ausdrückt, und der dabei sich aufdrängende Uebergang nach des dur, dem frommen Sinnen, und seligen Hinausschauen zum Allmächtigen, sind Gegenstände, die sich mit dem Grauen des Morgens wohl vereinigen lassen. Im Uebrigen ist es dem Tonsetzer überlassen, welche Gefühle er dadurch ausdrücken und welche er in dem Hörer erregen will; meistens natürlich angenehme.

Auber, Daniel François Esprit, gehört zu denjenigen Tonkünstlern und Componisten der neueren Zeit, welche Aufsehn erregen, einen berühmten Namen und viele Freunde sich erwerben, niemals aber eigentliche Epoche machen. Der Critik hat er vollauf zu thun gegeben, doch hat sie sich gerade bei ihm so zersplittert, wie wohl noch bei keinem Tonsetzer dieses Jahrhunderts. Eine richtige Ansicht von seiner Kunst und dem, was er in dieser leistete, läßt sich nur im steten Hinblicke auf seinen Bildungsgang erwerben. A. wurde geb. zu Paris im J. 1780; sein Vater war ein wohlhabender Kaufmann, und so lieb er die Musik hatte, so viele achtungswerthe Kenntnisse und Geschicklichkeiten er sich darin zu erwerben suchte, so fiel es ihm dennoch nicht ein, sie je zu dem Gegenstande seines eigentlichen Berufs zu machen; wie jener wollte auch er Kaufmann werden, und Alles, was die Kunst anging, mußte ihm Nebensache bleiben. Die vorletzte Revolution änderte das; mehrere durch diese herbeigeführte widrige Umstände brachten seinen Vater um alles Vermögen, und A., ohne

alle Mittel und Aussichten auf eine glücklichere Aenderung jener, sah sich genöthigt, zur Begründung seiner äußeren Existenz sein musikalisches Talent zu benutzen. Bei solchen Verhältnissen konnte er natürlich an die Erwerbung derjenigen mehrseitig wissenschaftlichen, namentlich philosophischen und ästhetischen Kenntnisse, die wohl einem Kaufmanne, einem Tonsetzer aber durchaus nicht fehlen dürfen, vor der Hand nicht denken, er kannte vielleicht auch deren Bedürfniß nicht einmal und glaubte, was die Meisten wähnen, um Componist zu seyn oder zu werden, sey es genug, die eigentliche Theorie der Musik oder Setzkunst zu verstehen oder zu studiren; aber auch gleich bei der Wahl seiner Lehrer in diesem Fache verrieth sich ein großer Mangel an Einsicht. Boieldieu und Cherubini waren damals die angesehensten Tongelehrten in Paris, A. machte daher seine Studien in der Composition unter ihrer besonderen Leitung, ohne zu bedenken, daß des ersteren pitoreske Manier im Satze, wodurch derselbe gleich einem musikalischen Plastiker gleichsam größeren Tonwerken die schönste fließende Form zugleich zu geben vermag, eben so wenig mit der ernsten und strengen Schule des letzteren sich vereinigen lasse, als die Kunst beider mit seiner eigenen ganzen Individualität und subjectiven Kunstansicht im vollkommensten Contraste stand. A—s Geschmack nämlich war noch kein anderer als der des großen Haufens, seine bisherige Erziehung hatte sich die Verfeinerung desselben nicht zum besonderen Zwecke gemacht, und somit ihm selbst auch die Mittel entzogen, ihn vor denjenigen schiefen Richtungen und dem großen Einflusse zu bewahren, den Rossini's Erfolg auf allen musikalischen Dilettantismus ausübte. Das beweisen seine ersten Opern „Emma" „Léocadie," „La bergère châtelaine," und „Le timide," die bei Erard und Pleyel in Paris gedruckt wurden, in Deutschland aber niemals aufgeführt worden sind und auch in Frankreich wenig Glück machten. Es sind nur ephemere Erscheinungen; durchaus noch nicht selbstständig folgt er darin, was den Satz an sich betrifft, den strengen Weisungen seiner Meister, in dem aber, was alleinige Sache des Genies ist, leitet ihn eine andere, mit jenen im Widerspruch stehende Macht (Rossini), und das, was nur das Werk eines wissenschaftlich durchbildeten Geistes seyn kann, fehlt ihnen ganz. Wenn A. selbst das Mißrathen dieser Arbeiten dem Umstande zuschrieb, daß er die Neigung des Publicums noch nicht genau gekannt habe, so war er einerseits im vollkommensten Irrthume: die Erfahrungen und Kenntnisse, welche andere Componisten während des Studiums ihrer Kunst sich sammeln, mußte ihm die Ausübung derselben erst bringen, und was in solcher Beziehung durch diese nicht mehr erreicht werden kann, hat ihm daher stets gefehlt; jedoch auch nichts weiter. Wer in der musikalischen Welt bekannt ist, weiß, wie schwer es hält, daß ein angehender, namentlich Operncomponist, zu welchen A. sich berufen fühlte, bekannt wird; dies aber ist nothwendig, und kann nur durch den Beifall des Publicums erreicht werden. Wohl überlegt hielt er sich daher jetzt einige Zeit zurück, und ließ auch, seiner eben erwähnten Meinung zu Folge, auf den Geschmack und das Verlangen des Publicums sein besonderstes Augenmerk gerichtet seyn. Ob er seinen Zweck erreicht habe, versuchte er im J. 1818 durch „das Concert am Hofe," ein kleines Intriguenstück, in dem zwar von pikanten Wendungen in der Melodie, und derjenigen originellen Gestaltung derselben, wodurch sie sich dem Publicum so leicht einprägen, nichts anzutreffen ist, das dennoch aber so viele lebendige Scenen enthält, die ihm einen glücklichen Erfolg zu bereiten vermochten. Es war die erste seiner Opern, welche übersetzt und in Deutschland (zuerst in Darmstadt) aufgeführt wurde. A. mußte hiedurch von der

Richtigkeit seiner betretenen Bahn überzeugt werden; sogleich ging er an ein neues Werk, und bald (in Deutschland 1823) erschien die Oper „der Schnee," deren Dichtung die Erzählung von Eginhardt und Emma zum Grunde liegt. Sie machte viel Glück auf fast allen Bühnen Deutschlands; doch schieben wir einen solchen Erfolg zum größten Theile auf Zufälligkeiten und Nebenumstände, die auf dramatische Werke gewöhnlich einen sehr wesentlichen Einfluß auszuüben pflegen. Die gefeierte Sonntag nämlich hatte bei der ersten Aufführung dieser Oper auf dem Königstädter Theater zu Berlin die Hauptrolle derselben übernommen, und spielte und sang diese sehr schwierige Parthie meisterhaft, mit größter Feinheit, Anmuth und Grazie; und in einer Stadt, die auf das Schicksal eines Musikwerkes einen so großen Einfluß ausüben kann als Berlin, ist dies sehr wichtig. Musikstücke von Bedeutung enthält sie nicht; die Critik sprach daher dem Componisten nicht ab, daß er den Conversationston der Musik oft sehr glücklich darin getroffen habe, namentlich in den Recitativen, und daß er graciöse Koketterie mit Geschick auszudrücken verstehe, machte ihm aber den Mangel an eigentlicher Kunst zum ernsten Vorwurfe, und prophezeihete sehr wahr, daß die Oper deshalb nach einem Decennium wieder von den Repertoiren nach und nach verschwinden würde und müsse. A., noch nicht tief genug eingeweihet in das Wesen der eigentlichen Kunst, erkannte als Operncomponist in jener Stimme nichts anderes, als die Weisung auf die Natur der Bühne; denn daß er nur diese allein jetzt zu seinem Studium gemacht hatte, beweiset die darauf folgende Oper „der Maurer," welche das Königliche Hoftheater zu Berlin, vielleicht durch den „Schnee" dazu veranlaßt, gleich nach ihrem Erscheinen in die Scene brachte, und bei der neben einer sehr gefälligen Musik zugleich die Wahl des Sujets mit ungemein viel Glück und Bühnenkenntniß geschehen war. Scribe hat kein glücklicheres Gedicht geliefert, und A. mit der Composition desselben bewiesen, daß er es nun auch verstand, die theatralischen Effecte hervorzuheben und Schwächen zu decken. Deshalb wurde „der Maurer" bald auf allen Theatern Frankreichs und Deutschlands eine der Lieblingsopern des größeren Publicums, wird es aber auch nur bleiben so lange, als die Bühnen selbst der angenehmen (s. dies.) Musik ihre eigenthümlichen Reize zu erhalten wissen, und der Geschmack an musikalischen Kunstdarstellungen kein anderer wird. Natürlich mußten Erfolge dieser Art den Componisten, nicht zu intensiv größerem, das konnten sie nicht, wohl aber zu rascherem Fleiße anspornen, zumal da auch jenes erste Bedürfniß, das ihn zum Studium der Composition veranlaßte, dadurch hinlänglich befriedigt wurde und seine Arbeiten ihm einen reichlichen Ertrag gewährten. So erschienen in kurzen Zwischenräumen auf einander „die Stumme von Portici," „die Braut (oder Verlobte)," „Fra Diavolo," „der Gott und die Bayadere," „der Liebestrank," „le Serment," und zuletzt „Gustav III," zu welchen sämmtlich der überaus fruchtbare Scribe die Gedichte lieferte. Die Musik in der „Stummen" ist die werthvollste von allen; der Eindruck, den sie allgemein machte, ihr Erfolg, war, namentlich in Berlin und Brüssel, fast beispiellos; doch meinen wir, daß derselbe zu anderen Zeiten und unter anderen Umständen ein weit minderer gewesen seyn würde; gewiß hing das Glück dieser Oper an vielen Zufälligkeiten zugleich. Doch beurkundet sie, so wie auch „Fra Diavolo" das Talent A—s für nationelle Auffassung und naive Charakteristik. In der „Braut" findet sich sehr artige Vaudevillemusik. Nach diesen zeigt A. nun aber auch deutlich, welche Folgen es hat, wenn ein Operncomponist nur Publicum und Bühne studirt, nicht die eigentliche Kunst.

oder wenigstens nur a posteriori erst zum Künstler sich heranbilden will. Man lief in die „Stumme“ und ergötzte sich an „Fra Diavolo“ und der „Braut“; das machte dem Componisten die Arbeit leicht; hiedurch aber brach sich augenscheinlich sein Talent, und anstatt zu dem noch höheren Ziele heranzustreben, zu welchem es früher so rastlos sich hinanarbeitete, ging es rückwärts. „Gott und die Bayadere“ kann höchstens nur noch auf den Charakter pikanter Balletmusik Anspruch machen; die Reizmittel in der Melodie, welche in den früheren Opern (vom „Maurer„ an) originell erschienen, stehen hier schon auf der äußersten Grenze und werden häufig bizarr. Im „Liebestrank“ fehlt es noch mehr an lebendiger Production; und über „le Serment“ und „Gustav III“ schreibt (Leipz. mus. Zeit. 1833 pag. 228.) ein Critiker aus Paris: „A. hat darin den Lärm der Zeit in gewaltigen Tönen laut und wild durch die Lüfte geschmettert. Wenn er schon von der „Stummen“ an lauter retrograde Bewegungen machte, so hat er in dieser Oper den letzten Schritt bis an den Abgrund der Vernichtung gethan. „Le Serment“ war schon nicht der Beachtung werth, in „Gustav“ aber ist die Musik so ganz nichtig, daß, außer einigen hübschen Tanzmelodien, nur leerer Klingklang die Ohren betäubt. Die Menge läuft freilich herzu; die Stufe der musikalischen Bildung ist in Paris aber auch sehr gering, noch mehr in den Provinzen; dennoch aber nicht so gering, daß wir glauben könnten, sie ginge um der Musik willen in diese Oper; nur die Spieler, Kostüm und Decoration locken es an, denn diese sind so reich, blendend und sich selbst überbietend, daß man von Pracht zu Pracht, von Bewunderung zu Bewunderung gerissen wird, und die Pariser zu solchem Prunke sich drängen würden, auch wenn die ganze Oper hindurch nur ein Walzer oder eine Musik gespielt würde, die das Componium und Consorten verfaßt hätte.“ Dies läßt uns befürchten, A. hat den Grenzstein seiner Erfolge erreicht. Fassen wir demnach nun unser Urtheil über ihn zusammen, so ergiebt sich, daß er allerdings reich an pikanten originellen Melodien ist, daß er mit Geist und Feinheit in einer gewissen, mehr niedriger, Sphäre zu charakterisiren versteht, daß er das Theater und dessen Wirkungen genau kennt, endlich daß er sein Orchester in der Art sehr gut zu benutzen weiß, wie ein Virtuose gewisse Effecte seines Instruments, ohne darum ein vorzüglicher Componist an sich zu seyn; allein Kenntniß der eigentlichen Kunst fehlt ihm, und daher ein gediegener musikalischer Werth seinen Compositionen durchaus, ja selbst seine Instrumentation ist im Allgemeinen nicht nachzuahmen, da sie mehr gewandte Koketterie, täuschenden Putz als wirkliche Schönheit enthält. A. wird das Schicksal eleganter, aber unächter Modewaaren haben, d. h. mit dem Glanze der Neuheit auch seinen Werth verlieren. Von Gestaltung größerer Stücke, von einem musikalischen Bau, von Durchführung, von sicherer Zeichnung und Haltung der Charaktere ist bei ihm nichts zu finden; selbst der leicht arbeitende Boieldieu ist ihm in diesen Eigenschaften weit überlegen, vollends aber der gediegene, geniale Cherubini, neben dem A. wie ein Kind erscheint. Nicht einen Zug hat er von jenen seinen Lehrern sich angeeignet. Wo andere Componisten anfangen, ihre Kräfte zu entwickeln, in den Finale's, Ensemble's, selbst in den Ouverturen, da ist A., wenn nicht das Ganze auf einer Melodie beruht (wie z. B. im 2ten Act der „Stummen“), zu schwach, unbedeutend sogar, so daß man die Neuheit kaum beachtet. Das Verdienstliche seiner Leistungen besteht immer nur in 6 bis 8 melodischen Takten, die er aber mit großer Geschicklichkeit so viel als möglich geltend zu machen weiß, woher es auch kommt, daß man seine Opern mit einigen wenigen

Melodien ganz auswendig weiß. In der Hervorhebung kleiner pikanter Züge und Situationen, in Wahl und Beurtheilung der Sujets, kurz in allen Hülfseigenschaften eines Theatercomponisten, oder — wie wir vorhin sagten — dem, was derselbe sich durch die Ausübung seiner Kunst noch erwerben kann, ist er als Muster zu empfehlen; die wesentlichen Eigenschaften eines solchen aber, wissenschaftlich ästhetische und andere philosophische Kenntnisse, kann er jenen seinen Leistungen zu Folge nur in einem äußerst geringen Grade besitzen, oder wendet er sie nach falschen Principien an, was einen nicht wenigeren Mangel an wirklicher Kunstbildung voraussetzt. Und daher zählen wir ihn in gewisser Beziehung zu den Zerstörern ächter dramatischer Musik. Selbstständige Instrumentalcompositionen sind von ihm eben so wenig als Gesangscompositionen anderer Gattung bekannt geworden, und die wenigen Kleinigkeiten dieser Art, die von ihm erschienen, liefern Merkmale genug, daß sich sein Talent denselben ganz zu versagen scheint. st.

Auberlen, S. G., ein sehr gefälliger Liedercomponist, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Zürich, und componirte hier mehrere Sachen für Gesang, namentlich eine „Sammlung Lieder, 1784"; und „24 Lieder verschiedener Dichter beim Claviere zu singen, 1799." Auch seine Tänze wurden noch vor Kurzem gern gespielt; wir führen von denselben an: op. 7. „6 moderne charakteristische Walzer für Clavier, 3te Sammlung 1799." — op. 8. „12 Allemandes p. Pf." — „24 Allemand. et Contredances p. le Clav. 1800." — und „Euterpens Opfer am Altare der Grazien, 1stes Heft 1801." — Im Jahre 1786 kündigte er ein „musikalisches Portefeuille" an, welches außer verschiedenen kleineren und größeren Stücken fürs Clavier und den Gesang auch Recensionen, Biographien von Tonkünstlern, Anecdoten, und Anzeigen musikalischer Werke enthalten sollte, aber nicht erschien. 1802 wurde er als Concertmeister zu Tübingen angestellt. Die nicht sehr zahlreichen Compositionen, welche er von dieser Zeit an schrieb, gehören zu denselben Gattungen, wie die schon angeführten, und gewährten ihrer Zeit Liebhabern von dergleichen Werken angenehme Unterhaltung.

Aubert. Es haben drei besonders merkenswerthe Künstler dieses Namens gelebt. Der erste und älteste (Mr. A. pére) war Intendant der Musik des Herzogs von Orleans, wurde geboren ums J. 1678, kam 1727 als erster Violinist in das Orchester der großen Oper zu Paris, und starb daselbst gegen das J. 1748, also in einem Alter von ohngefähr 70 Jahren. In den letzteren Jahren seines Lebens erhielt er von der Academie eine ansehnliche Pension. Zu den vorzüglicheren seiner Compositionen gehören zunächst die Oper „La Reine de Peris," alsdann VI Bücher Solos, VI Bücher Duetten, und II Bücher Concerte für die Violine, auf welcher er selbst auch eine große Meisterschaft erlangt hatte. — Der zweite jüngere (Mr. A. fils) war der älteste Sohn des vorigen, wurde 1731 ebenfalls als Violinist beim Orchester der großen Oper zu Paris angestellt, erhielt wegen seines ausgezeichneten Spiels, womit er seinen Vater noch weit übertroffen haben soll, 1755 daselbst die Stelle eines Premierviolinisten, und 1771 geschwächter Gesundheit wegen seinen Abschied mit einer jährlichen Pension von 1000 Livr. Compositionen sind nicht von ihm bekannt geworden, und die Unbestimmtheit der Anzeigen seines Namens, da diesem niemals der Vorname beigesetzt ist, läßt auch nicht entscheiden, ob ihm das Werk: „Louis Aubert, Refutation suivie et detaillée des principes de Mr. Rousseau de Geneve, touchant la Musique françoise; adressée à lui-même, en reponse à sa lettre. Par. 1754. 12. (vergl. Blankenburgs Nachtrag zu Sulzers Theo=

rie rc. II. p. 478) zugeschrieben werden darf. A. hatte nämlich noch mehrere Brüder, von denen, nach Labords Versicherung, ein jeder sich in seinem Berufe sowohl durch Talente als durch gute Sitten gleich sehr auszeichnete, und keiner ohne alle musikalische Kunstgeschicklichkeit und Kenntniß war. — Der dritte, P. F. Olivier Aubert, wurde schon in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts in den Pariser Musikcatalogen als Professeur de Violoncelle aufgeführt, im J. 1800 aber erst als wirklicher erster Cellist im Orchester der dortigen Opera comique angestellt. In seinen ziemlich zahlreichen Compositionen zeigt er viel Talent, genaue Kenntniß seines Instruments und eine vortreffliche Schule. Daher sind auch seine Etudes p. le Violoncelle suivies de III Duos et III Sonat. d'une difficulté progress. op. 8., aus welchen Andre in Offenbach im J. 1800 einen Auszug drucken ließ, angehenden Cellisten sehr zu empfehlen. Eben so seine, 4 starke Lieferungen umfassenden, 12 Duos für 2 Violoncelle (Paris, bei Imbault), und das bei Nägeli in Zürich erschienene Quartett für 2 Violinen, Viola und Baß. In den übrigen, später erschienenen, Werken huldigt er zu sehr schon der Mode, und daher stehen dieselben an innerer Gediegenheit den oben genannten bedeutend nach, wenn gleich sie Liebhabern nicht weniger eine angenehme Unterhaltung darbieten.

Aubery du Boulley, s. den Art. Boulley.

Aubigny, d' von Engelbrenner, zwei Schwestern, Töchter eines Hessen-Casselschen Majors, geb. zu Cassel, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zwar nur als Dilettantinnen aber doch als sehr vortreffliche Sängerinnen allgemein gerühmt wurden, und von denen besonders die jüngere, Nina, sowohl als ausgezeichnete Contraaltistin als auch als musikalische Schriftstellerin aufs rühmlichste sich auszeichnete. Sie giebt zugleich ein neues Beispiel von den vielen, wie oft die Musik und eine darin erlangte Kunstfertigkeit die Retterin in Noth und Elend werden, und wie daher ein Jeder, der Talent dazu hat, dieses auszubilden streben sollte, da er, auch in den besten Umständen lebend, nicht wissen kann, wie selbst zur Verbesserung und Erhaltung äußerer Verhältnisse sie ihm das einzige Mittel seyn dürfte. Unter der Leitung des Herrn und der Madame Sales zu Coblenz hatten diese beiden Schwestern sich zu Sängerinnen ersten Ranges ausgebildet, so daß selbst der dortige Churfürst und seine Schwester, beide vortreffliche und enthusiastische Musikliebhaber und Kenner der Musik, von ihrem Gesange entzückt waren, als sie einst (1790) das Stabat mater von Rodewald von ihnen vortragen hörten. Gegen 1795 verheirathete sich die ältere an den Consistorialrath Horstig zu Bückeburg, und Nina, die jüngere, folgte derselben dorthin. In den vornehmen Cirkeln dieser Stadt lernte dieselbe im Jahre 1803 eine geistvolle fremde Dame, vorgeblich eine englische Gräfin, kennen; zufällig traf es sich einmal in der Unterhaltung, daß sie gegen diese Dame ihre große Neigung zu erkennen gab, London zu sehen. Die Gräfin war bereitwillig genug, zu erklären, daß sie, da sie doch im Begriffe sey, jetzt dorthin zurückzugehen, sie, die Nina, kostenfrei mitnehmen wolle, und überdem auch noch zu versprechen, in London selbst für ihren Unterhalt zu sorgen, einzig nur um ihres schönen Gesanges willen. Nina, ganz frei und durch kein Verhältniß gebunden, nahm dies gütige und gnädige Anerbieten an, und folgte der Gräfin nach England. Wie groß aber mußte ihr Erstaunen seyn, als sie, in London angekommen, in der vermeinten Gräfin nichts anderes, als eine Abenteurerin erkannte, und diese ihr unverholen zu erkennen gab, ihr mit nichts als mit einem geschiedenen Manne dienen zu können, wenn ihr an

dem etwas gelegen sey. Nina, ein unschuldiges Mädchen, befand sich nun in der schrecklichsten Lage, ganz hülflos, fremd, ohne Freunde und Bekannte, in einer großen Stadt, selbst unkundig der Sprache, und ohne alle Mittel; doch ihre Kunst verließ sie nicht. In demselben Hause, in welchem sie wohnte, logirte ein vornehmer Beamte der englisch-ostindischen Compagnie, dieser hörte sie singen, erkundigte sich nach ihr, und als er ihre hülflose Lage erfuhr, nahm er sich ihrer mit der größesten Freigebigkeit an, und entschloß sich endlich auch, im folgenden Jahre sie seiner Familie fest anzuschließen und mit dieser nach Bombai zu nehmen, wo sie dann, öffentlichen Nachrichten zu Folge, auch das glücklichste Leben führte. Noch ehe sie Deutschland, ihr geliebtes Vaterland, verlassen hatte, beschenkte sie, außer der Herausgabe einer Sammlung beliebter deutscher, französischer und italienischer Liedercompositionen, und mehreren geistreichen Beiträgen zu der Leipziger musik. Zeitung (über das Leben und den Charakter des Pompeo Sales; — über die Aufmerksamkeit, die man dem Sänger schuldig ist; — mein Lieblingswort Piano. u. a.), das Publicum auch mit einem eben so anziehenden als geistreichen Werke: „Briefe an Natalia, über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten.“ Leipzig 1803. 8. mit 5 Musiktafeln, — dem wir jetzt auch noch recht viele Leser und Leserinnen wünschen. Das gute Herz, die ächte musikalische Bildung der Nina liegt darin offenkundig da. k.

Aubin, Madame St., eine überaus beliebte und vortreffliche französische Sängerin, welche ums Jahr 1796 an der Opera comique zu Paris blühete und sowohl durch ihr Spiel als ihren schönen Gesang besonderes Aufsehen erregte. Sie war auch die einzige Lehrerin ihrer Tochter, die nachher im Anfange des jetzigen Jahrhunderts ebenfalls ein Liebling des Pariser Publicums wurde, und noch vor Kurzem mit dem allgemeinsten Beifalle dort auftrat.

Audace (ital. ausgesprochen audatsche) — kühn, herzhaft; verlangt ein starkes Hervorheben der Accente, ein Beflügeln des Tempo und der Bewegung überhaupt, dabei jedoch auch die äußerste Präcision sowohl im Vortrage der einzelnen Noten, als des gesammten psychischen Ausdrucks, der hier gewöhniglich die heftigsten Leidenschaften zur Darstellung kommen läßt. Dasselbe ist ardito, s. dies.

Audimont, Mr. d', war ums Jahr 1760 Capellmeister zu Paris; der tiefe Kenner der Tonkunst Mereaux aus Paris rühmt ihn in einem Schreiben an den Fürst Abt Gerbert vom J. 1774 als einen der vortrefflichsten Kirchencomponisten, wornach denn Gerbert in seiner Gesch. Th. II. pag. 363 ihn als solchen anführt. A. starb erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris.

Audinot, Mr., um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als erster Sänger an der italinischen Oper zu Paris, sehr angesehen auch als Operncomponist. Seine Operette „le Tonnelier“ wurde 1761 mit viel Beifall zu Paris aufgeführt, und erregte nachher auch auf mehreren Bühnen Deutschlands unter dem Titel „der Faßbinder“ großes Aufsehn. — Nicht weniger berühmt als er war auch seine Schwester Mlle. A. sowohl als fertige und angenehme Sängerin als auch als geschmackvolle und gründlich gebildete Schauspielerin. Im J. 1780 wurde sie am großen Operntheater

zu Paris angestellt und sang daselbst noch mit vielem Beifalle bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.

Auffmann, Joseph Anton Xaver, sehr fertiger und gründlicher Orgelspieler, Capellmeister des Fürsten Campidon, wurde geb. ums Jahr 1720 und starb schon im J. 1778. Die im J. 1754 zu Augsburg unter dem Titel „Triplex Concentus Organicus“ in fol. von ihm herausgegebenen 3 Orgelconcerte mit Orchesterbegleitung haben ihm einen bleibenden Ruhm erworben.

Auffschnaiter, Benedict Anton, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister zu Passau, und ein ausgezeichneter, auch sehr beliebter Kirchencomponist, von dem noch mehrere schätzbare Werke auf der Münchner Bibliothek sorgfältig aufbewahrt werden, namentlich: XII Offertoria a etc. Passav. 1719. fol. — Sein opus 6 unter dem Titel: Alaude V. besteht in 5 sehr starken Messen, erschien in Augsburg 1711. fol. und galt damals für das Vortrefflichste, was die deutsche musikalische Literatur dieser Art je aufzuweisen gehabt habe. Lwe.

Aufführung eines Tonstücks ist die Sinnlichmachung oder Versinnlichung desselben, d. h. diejenige Darstellung einer musikalischen Dichtung, wodurch dieselbe nun auch in allen ihren Theilen mit dem Gehöre wahrgenommen werden kann. Den Vortrag kleinerer Tonstücke pflegt man gemeiniglich noch nicht Aufführung zu nennen, obschon im Wesentlichen wenig Unterschied unter beiden Ausdrücken ist, vielmehr gebraucht man den letzteren nur von Tondichtungen größerer und combinirterer Art, z. B. von Oratorien, Opern, auch Sinfonien, größeren Chören u. dgl.; bei den übrigen, kleineren, bedient man sich lieber des Ausdrucks „executiren“ oder „vortragen“ (s. dies.), so sagt man: eine Ouvertüre, ein Concert, Quartett ꝛc. executiren oder ausführen, eine Sonate, ein Rondo ꝛc. vortragen, weniger aber aufführen. Ist mit einer Tondichtung zugleich dramatische Handlung verbunden, wie bei den Opern, so gehört auch diese mit zu der Aufführung des Ganzen. — Es ist gewiß, daß von der A. einer musikalischen Composition, wenn nicht der größeste, so doch ein großer Theil des Erkanntwerdens ihres Werthes abhängt; und dies ist der einzige Punkt, worin der schaffende Tonkünstler dem eigentlichen Dichter und selbst dem plastischen Bildner weit nachsteht: ein poetischer verständiger Leser bedarf der Schauspieler nicht, um die Schönheiten eines dramatischen Gedichtes zu genießen; die Statuen, das Gemälde, stehen für immer da, für jedes Auge und jedes Herz; das Werk des Tonsetzers aber, mag es in seinem Geiste noch so vollendet sich gestaltet haben und auch durch sichtbare Zeichen aufs sicherste festgehalten seyn, erhält erst Leben durch die hörbare Ausführung, die er gewöhnlich einem Andern, und oft sehr vielen zusammen überläßt und überlassen muß. Die Zeichen auf dem Papiere haben nur für den Kenner Werth und Sinn; nur die Töne, die dadurch vorgeschrieben und in der Aufführung darnach hörbar gemacht werden, versteht auch des der Zeichen Unkundigen Brust. Somit legt denn der Tondichter das Leben, das Wirken, die wirklich lebendige Gestalt seiner Composition mit allen ihren mancherlei verschiedenen Beziehungen in die Hände des ausübenden oder eigentlich darstellenden Künstlers. Daher muß dieser, soll das Tonwerk in seiner vollkommenen Gestalt erscheinen, nicht nur den Lichtpunkt des Ganzen zu ergreifen sich bemühen, sondern auch den ganzen Kreis der im Tongemälde niedergelegten und entwickelten verschiedenen Abstufungen des Lichts und des Schattens, der Perspective,

aller Gegensätze ꝛc. genau kennen, und dieselben eben so wieder zu einem Ganzen zu verbinden wissen, wie sie in der Seele ihres ersten Schöpfers als ein vollkommenes Ganze vereinigt waren; er muß, mit einem Worte, die fremde Dichtung ganz zu seiner eigenen machen. Bedenkt man nun aber die unendlich mannigfaltigen Standpunkte, deren der Geist des schaffenden Künstlers fähig ist, die eben so verschiedenen Arten der Entwickelung jener, welches Alles doch im wahren Geiste ergriffen und ausgeführt werden muß; rechnet man ferner noch dazu die vielen Schwierigkeiten im Technischen, denen eine solche Darstellung unterliegt, und endlich die große individuelle Verschiedenheit unter den executirenden Musikern selbst, so leuchtet das Wichtige und Schwierige einer musikalischen Aufführung deutlich ein. Leichter ist es für einen Einzeln, das ganze geistige Gebilde mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken, je mehr Individuen aber an der Ausführung eines Tonwerks Theil nehmen, desto schwieriger wird die Aufgabe, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, sich selbst gleichsam zu vergessen und nur in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers sich wiederzufinden; daß, wie es bei einer guten Auf. des größten Tonwerks der Fall seyn muß, ein Geist und eine Seele das von Vielen gestaltete Ganze beherrscht. Von jedem, besonders bei großen Aufführungen, dabei thätigen und nöthigen Musiker die zu jenem tiefen und richtigen Eingehen in den Geist des Componisten erforderliche geistige Bildung erwarten, wäre zu viel verlangt und zu viel vorausgesetzt. Aus allen diesen Gründen nun ist die Leitung größerer Auff. einer oder zuweilen auch einigen Personen übergeben, die das Ganze und den Tondichter selbst gewissermaßen repräsentiren. Gewöhnlich sind dies ein Capellmeister oder Dirigent, der je nach seiner äußeren Stellung auch Musikdirektor oder noch anders heißen kann, und ein Orchesterdirector oder Concertmeister, wozu sich bei großen Oratorien oder dergleichen Tonwerken meistens auch noch ein Chordirector gesellt (man vergl. dies. unter ihren besonderen Art.). Dem ersteren liegt das wichtigste Geschäft ob. Er muß, was von allen übrigen Mitgliedern einer A. nicht verlangt werden kann, den Geist des Ganzen genau studiren, den Componisten vollkommen verstehen, und in den Proben, seinem eigentlichsten Felde, unermüdet beschäftigt seyn, damit das, was in dem Tongemälde hat ausgedrückt werden sollen, sowohl von dem Ganzen als von jedem Einzeln wirklich auch und in allen Stellen gehörig wiedergegeben werde. Von ihm als selbst Tonsetzer (dieser muß ein Capellmeister seyn) kann man fordern, daß er alle Wirkungen der Singstimmen sowohl als der Instrumente, einzeln und in ihrer Combination, genau kenne, die eigene geistige Richtung und Entwickelung eines jeden Tonsetzers in einem jeden einzelnen Stücke aufzufassen vermöge, und auch, daß er dies Alles mit warmer Liebe thue. Sein Geschäft erstreckt sich bis in den Vortrag einer jeden einzelnen Solo- und Ripienstimme, und nur seiner Unkunde oder Vernachläßigung in der Unterweisung während den Proben (s. dies.), deren niemals zu viele gehalten werden können, ist es zuzuschreiben, wenn die Sänger und Instrumentisten nicht bei jeder Stelle des Tonsetzers Sinn genau begreifen und nach der Auff. nicht die wahre Bedeutung derselben anzugeben wissen. Können sie dies, dann, aber auch nur dann ist eine vollendete A. möglich, wird ein Geist das Ganze beseelen. Während derselben selbst hat der Capellmeister oder erste Dirigent nach der vor ihm liegenden, und die einzelnen Stimmen auch sichtbarlich gleichsam zu einem

ganzen Tongewebe vereinenden, Partitur zunächst die Taktbewegung anzugeben durch das bekannte Taktschlagen (s. dies.), dadurch die Sänger und Instrumentisten in Eintracht zu erhalten, und das Ganze so viel als möglich anzuregen. Deshalb muß er vorn an der Spitze, vor dem gesammten Orchester und zwar so stehen, daß er von jedem Mitgliede desselben gesehen werden kann. Vorzüglich aber beschäftigen ihn die Sing- oder, im Fall keine Vocalmusik vorhanden ist, die Melodienstimmen; auf diese muß seine ganze Aufmerksamkeit gerichtet seyn, und es ist daher nicht unpassend, wenn er die ersteren, besonders bei Recitativen, auf irgend einem Instrumente, wo möglich Claviere, begleitend unterstützt. Doch ist es nothwendig, daß er bei alle dem so ruhig als möglich sich verhält, so viel Energie und bedeutsames Leben er auch in den Proben an den Tag zu legen hat. Der zweite, der Concertmeister oder Orchesterdirector, hat bei den Proben mit gespannter Aufmerksamkeit den Angaben des ersteren zu folgen, und sich zu bestreben, darnach den Geist sowohl des Ganzen als der einzeln Stellen und Parthien aufzufassen; bei der A. selbst dann aber jenen durch sein eigenes Spiel und durch vielleicht nöthige Winke und vielsagende Blicke dem gesammten Orchester wieder mitzutheilen, und zwar vornehmlich da, wo die einzelnen Mitglieder desselben die Unterweisungen des Capellmeisters in den Proben entweder nicht recht verstanden oder wieder vergessen haben sollten. Weil die Violine den durchgreifendsten Ton hat, so findet er am schicklichsten an der Spitze der ersten Violinen seinen Platz; hier kann sein Strich viel wirken, energisch zur kräftigen Ausführung beseelen, und zart wieder alle übrigen Spieler zu gleichem Vortrage antreiben. Das Taktschlagen ist nicht seine Sache, deshalb aber ist er eine kaum weniger wichtige Person bei der Aufführung als der Capellmeister; so wie er diesen stets im Auge hat, um die leiseste Andeutung seinem großen Instrumentalchore mittheilen zu können, so sind die Blicke dieses neben jenem fortwährend auf ihn gerichtet. Das Geschäft des Chordirectors ist in Beziehung auf den Sängerchor dasselbe, wie das des Orchesterdirectors in Beziehung auf die Instrumentalmusik, außer daß er gemeiniglich auch noch nach Angabe des ersten Directors den Takt schlägt, weil selten jener Chor so gestellt ist, daß der Capellmeister von Allen gleich gut gesehen werden kann. Oft auch unterstützt der Chordirector statt des Taktschlagens die Chorsänger durch das Accompagnement auf einem Clavierinstrumente. Ist das gesammte Orchester zahlreich, oder sind die einzelnen Stimmen mehrfach besetzt, so ist auch wohl, namentlich bei großen Singchören, dem ersten Spieler oder Sänger einer jeden Parthie ins Besondere noch das Geschäft der Leitung seiner einzelnen Stimme in sofern zu übertragen, daß er vor allen Andern auf die Anweisungen und Andeutungen der Hauptanführer zu achten und solche dann wieder durch die eigene vollkommenste Präcision im Vortrage und leise Winke, nicht aber durch Taktschlagen oder dergleichen, den Mitgliedern jener mitzutheilen hat. Derselbe heißt Stimmführer oder Concertist (s. diese Art.). Nicht ganz überflüssig ist endlich auch ein besonderer Accompagnist zur Unterstützung der Sänger. Demnach besteht denn das eigentliche Wesen einer musikalischen Aufführung vornehmlich darin, daß der Geist, der von dem Tonsetzer dem Werke eingeboren, vom Capellmeister verstanden, dann in den Proben angeregt und bis ins Einzelnste entwickelt, vom Orchester- und Chordirector darnach mit Tiefe und Lebendigkeit ergriffen, durch sie ferner, entweder unmittelbar oder mittelbar durch noch andere leitende Personen, in festen und warmen Zügen dem Ganzen mitgetheilt, und so endlich zu

einer einzigen Seelenerfüllung verbunden, mithin bei der höchsten Einheit des Ganzen, in der wahrhaft künstlerischen Gesammt-Darstellung entfaltet wird. Wenn vorhin aber gesagt wurde, daß das gesammte zu einer musikalischen A. mitwirkende Personal den Belehrungen des Capellmeisters streng folgen müsse, so ist hierbei doch ein Unterschied zwischen Solo- und Ripienpartien zu machen. Den ersteren ist immer mehr Freiheit im Vortrage zu gestatten als den letzteren, was namentlich von Opernsängern gilt, die zugleich als mimische Künstler erscheinen. Nur da darf der Director diesen entgegenwirken, wo sie zum Nachtheile des Charakters und der wesentlichen Bestimmung eines Tonwerks von jener Freiheit Gebrauch machen wollen, und wo dadurch Fehler entstehen würden, für welche seine Stellung ihn verantwortlich macht, z. B. gegen das Tempo u. dgl.; denn zu Solo-Spielern und Sängern werden immer doch nur mehr eigentliche Künstler genommen, denen deshalb aber noch nicht zugemuthet werden kann, daß sie in den Geist des ganzen Kunstwerks tiefer eingedrungen sind. Die Ripienstimmen (s. dies.) sind streng den Weisungen des Directors unterworfen; sie dürfen sich keine Freiheit erlauben und nichts vortragen, was nicht vom Componisten oder dem Director vorgeschrieben ist; denn es ist leicht einzusehen, daß, wenn jeder Einzelne seine Parthie nach Belieben ändern wollte, eine heillose Musik daraus entstehen müßte. Gut ist es immer, wenn das Personale eines Orchesters aus lauter oder wenigstens der Mehrzahl nach gebildeten Musikern besteht, d. h. solchen, die eigentliche Musikkenntniß, namentlich Kenntniß der Harmonie, besitzen und dadurch im Stande sind, die Absichten des Tonsetzers und die Schönheiten seines Werkes zu verstehen, und das von dem Einzelnen Geforderte in Uebereinstimmung mit dem Ganzen zu leisten, um desto vollkommener kann die A. werden; allein auch diese Bildung entzieht sie noch keineswegs den Weisungen des Directors, welcher, wie der General in der Schlacht, für Alles gleichsam verantwortlich ist. Doch muß auch er wieder das leisten und zu leisten vermögen, was er zu leisten hat; wenn aber nur auf die hier angegebene Weise die nöthige höchste Einheit in der A. sich erwarten läßt, so ist leicht begreiflich, wie schwer und selten Männer gefunden werden, die alle den Anforderungen entsprechen, welche in solcher Beziehung an sie gemacht werden, und zu welcher vielseitigen Bildung dieselben gelangt seyn müssen. — Vergl. den Art. Ausführung. — Mit dem Ausdrucke „musikalische Aufführung" verbindet man endlich auch den Begriff eines Conzerts. Man nennt es eine Musikaufführung, wenn mehrere große und kleine Tonstücke in einer gewissen Reihenfolge von einer Anzahl Musiker vorgetragen werden; daher auch die Redensarten „Tonstücke aufführen", „in einem Concerte wurden diese oder jene Tonstücke aufgeführt" u. s. w. In diesem Sinne mehr darüber unter d. Art. Concert und Musikfest.

Aufhaltung nennt man in der Musik die Verzögerung der völligen Entwickelung eines Gedankens oder Satzes, oder das Aufschieben derjenigen Schlußtöne, welche den Gedanken erst vollkommen verständlich machen. Dieselbe kann daher sowohl einen vollständigen Satz als auch nur einzelne Töne betreffen, und zwar entweder blos in melodischer oder zugleich auch in harmonischer Hinsicht. In der Melodie kann eine Aufhaltung geschehen 1) durch die unmittelbare Fortsetzung einer eben angewandten Notenfigur; so erhält z. B. der Satz:
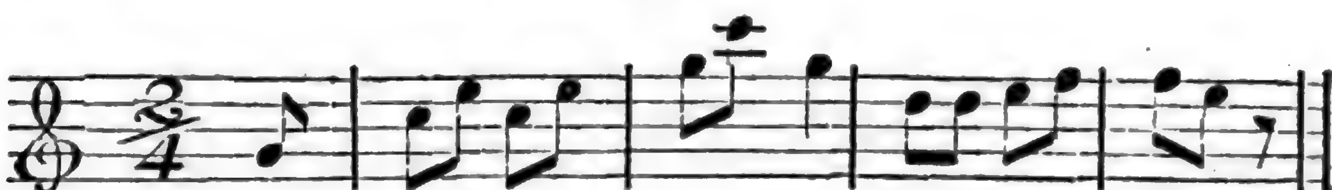


eine Aufhaltung in





durch die beiden in der Mitte eingeschobenen Takte, in welchen die Notenfigur des ersten Taktes unmittelbar fortgesetzt wird. 2) Durch einen mit der Cäsurnote eintretenden Anhang; z. B.



erhält einen aufhaltenden Anhang in





Harmonisch wird die Aufhaltung der völligen Entwickelung eines Satzes hervorgebracht: 1) durch die sogenannte Takterstickung (s. dies.); 2) durch die Trugschlüsse (s. dies.); und endlich 3) durch die Vorhalte (s. dies.), wenn eine auf den schlechten Takttheil fallende Consonanz, die in dem folgenden guten Taktheile zu einer andern Consonanz fortschreitet, über dem Grundtone dieser beibehalten und hier gleichsam als Dissonanz gebraucht wird, als welche sie dann ihre Auflösung in der gleich folgenden Consonanz erhält. Einzelne melodische Töne werden aufgehalten durch Vorschläge (s. dies.) und durch Retardationen (s. dies.). Der Zweck der Aufhaltungen ist schöne Mannigfaltigkeit, Vervollständigung des Gedankens und Sinnes einer rhythmischen Tonreihe, Spannung der Aufmerksamkeit und Steigerung des Gefühls. Diese letztere Absicht können sie in manchen Fällen erreichen bis zur heftigsten Leidenschaft. Daher sind sie, zweckmäßig und an gehörigem Orte angewandt, nicht selten von vortheilhafter Wirkung, namentlich in Schlußcadenzen, wo die Hauptgedanken des ganzen Tonstücks nochmals in aller Kürze wiederholt und in den ganzen Kreis ihrer Association zusammengedrängt werden. Hier, bei den Schlußcadenzen, ist aus diesem Grunde denn auch eine häufige und schnelle Folge der Aufh. wohl erlaubt; an allen übrigen Orten aber werden sie in solcher Weise gar leicht monoton: ein

Fehler, der selbst durch das geregelte Abwechseln mit steigernden Imitationen nicht gehoben werden kann, da der rhythmische Fortgang des innern Gefühls (außer in dem Momente des Entstehens) nur selten ein längeres Verweilen bei einem Gegenstande und auf einem Punkte duldet, als dieses von dem Tempo und dem Grade der Lebendigkeit jenes selbst bedingt ist. Wo das erregte innere Leben vollkommene Befriedigung verlangt, da darf sie ihm auch nicht vorenthalten, es selbst in seinem Streben nicht aufgehalten werden, wenn nicht Fehler gegen die Wahrheit des Ausdrucks entstehen sollen. Der komische Styl kann eine Ausnahme davon machen, in sofern derselbe gerade in dem Widerstreben und der Unterbrechung des sowohl in= als extensiven Rhythmus seine natürlichste Darstellung findet. Doch möchte auch hier ein mehr sparsames als verschwenderisches Anwenden der Aufhaltung wohl anzurathen zu seyn; wenige Componisten besitzen eine solche Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Darstellung des Komischen als Mozart, in dessen Tondichtungen dieser Art finden sich Aufhaltungen in den verschiedensten Weisen und sehr häufig vor, immer aber mit sowohl psychologischer als rein ästhetischer Wahrheit.

Auflösung der Accorde heißt die Fortschreitung derselben aus einem dissonirenden in einen consonirenden Accord. Kommen Fortschreitungen aus einer Dissonanz in die andere vor, so beruhen sie auf Uebergehungen der eigentlichen Auflösung oder auf dissonirenden Vorhalten der Dissonanzen. Auf welche Art diese Auflösung geschieht, hängt jederzeit von der Natur der dissonirenden Intervalle ab, deren manche abwärts, andere aufwärts streben. Soll also die Auflösung irgend eines dissonirenden Accords deutlich gemacht werden, so muß zuvor und zwar genau und bestimmt von der Beschaffenheit der Intervalle und ihrer Verbindung unter einander in melodischem und harmonischem Zusammenhange gehandelt, also ziemlich eine Grundgrammatik geliefert worden seyn. Man sehe daher die einzelnen Intervalle und Accorde unter ihrem Namen, wenn auf das Besondere irgend eines eigenthümlichen Verhältnisses gesehen werden soll: hier haben wir es nur mit dem Allgemeinen zu thun, was auf alle Fälle paßt. Das besteht aus folgenden kurzen Regeln: Alle Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen (s. d.), treten als solche in der guten Taktzeit auf, sind also in der vorhergegangenen schlechten Taktzeit als Consonanzen vorbereitet worden und werden abermals wieder in der nachfolgenden schlechten Taktzeit aufgelöst. Dies nennt man den regelmäßigen Fortschritt und zwar deshalb, weil es sonst Hauptregel war, alle Dissonanzen erst vorzubereiten, d. i. sie vor ihrem dissonirenden Eintritte erst als Consonanzen hören zu lassen. Folgt die Dissonanz in der schlechten Taktzeit und die Consonanz in der guten, so heißt dieses umgekehrte Verfahren irregulär. Da nun aber der Hauptseptimenaccord und der auf der Dominante (Quinte) ruhende Nonenaccord seit lange und mit Recht der Vorbereitung enthoben sind, so ist im Grunde für diese Fälle nur der alte Ausdruck, nicht aber die Sache beibehalten worden. Es wird irregulär genannt, was es nicht ist; es hört in diesen Fällen die Regel auf Regel zu seyn, und man verführe verständig, auch den Namen nicht mehr beizubehalten, der Anfänger nur verwirren und unsicher machen muß. Eben so wenig gehören dissonirende Accorde, die nur im Durchgange gebraucht werden, hieher; sie dienen zur Ausschmückung der Sätze, sind aber keinesweges harmonische Grundlagen und bilden keinen nothwendigen Zusammenhang des harmonischen Grundgewebes. Sobald diese außerhalb der Hauptregel sich befindenden Ausschmückungs=Durchgänge auf die Veränderung der Accordfolgen im

Grundbaue der Fortschreitung Einfluß gewinnen, haben sie aufgehört bloße Durchgänge zu seyn und gehören folglich als wirkliche Fortschreitungs-Accorde schlechthin unter die oben angegebene Hauptregel. Daß man diese jetzt nicht immer befolgt und Beides unter einander mischt, daraus entstehen die vielen Undeutlichkeiten und Verwirrungen der neuen sogenannten Licenzen, die Willkührlichkeiten, aber keine Freiheiten sind. Man studire also Intervalle, Accorde, Aufhalt, Verzögerung, Uebergehung der Auflösung, chromatische Verbindung, Verzierung u. s. w. G. W. Fink.

Aufschlag oder Arsis, s. dies. Art. und Taktschlagen.

Aufschnitt heißt bei den Flötenstimmen oder dem Rohrwerke der Orgel diejenige Oeffnung über dem Kerne der Pfeifen, durch welche der Wind aus dem ersten Raume über der Mündung in das Rohr der Pfeife dringt. Von der Größe dieses Aufschnittes hängt hauptsächlich die schärfere oder schwächere Intonation des ganzen Registers ab; nicht die Höhe oder Tiefe des Tones. Nach der gewöhnlichen akustischen Regel haben die gedeckten Stimmen, welche nicht so stark durchdringen sollen, einen weiteren Aufschnitt als das sogenannte offene Pfeifenwerk, die Mixtur u. dgl. Dahingegen hat die Reinheit und die Egalität dieses A. einen bedeutenden Einfluß auf die Reinheit und Gleichmäßigkeit des Tones; ein rauher A. verursacht gewöhnlich ein leises Schnarren und Lispeln desselben, ein unebener meistens ein gelindes, aber recht wohl wahrnehmbares und nicht angenehmes Tremolo.

Aufstreich ist gleichbedeutend mit Aufschlag, s. d. Art. und Takt — Taktschlagen.

Aufstrich — s. d. Art. Hinaufstrich und Strich.

Auftakt heißt der Anfang eines Tonsatzes, der nicht mit dem ersten, demЦипптone des Taktes, sondern irgend einem andern Takttheile oder Taktgliede erfolgt. Das Tonstück, sagt man, beginnt im Auftakte. So viel durch den Auftakt von einer vollen Taktgeltung zu Anfang des Tonsatzes vorweg genommen ist, so viel muß, wenn man genau schreiben will, dem letzten Takte desselben fehlen, so daß der erste und letzte Takt zusammengenommen eine volle Taktgeltung haben. Wenn z. B. ein Tonsatz im Viervierteltakte mit einem Auftakte von drei Vierteln anhebt, so kann der letzte Takt nur ein Viertel enthalten. Soll der Schlußton länger anhalten, so bleibt bei genauer Schreibart kein anderes Mittel, als daß man ihm einen vollen Takt (oder mehrere Takte) und überdem noch so viel Geltung einräumt, als der Auftakt übrig gelassen, z. B. im obigen Falle so schreibt:



Indeß mag man sich besonders bei längern Tonstücken von zu ängstlicher Berechnung dieser Längenverhältnisse ohne Nachtheil entbinden.

Auftritt nennt man sowohl in der Oper als im Schauspiele zunächst denjenigen neuen Abschnitt der vorzustellenden Handlung, der durch das Auftreten einer Person entsteht. Das blos physische Auftreten einer Person ist aber nicht hinreichend, einen solchen neuen Abschnitt zu bilden, vielmehr wird dieser durch noch andere höhere Rücksichten bestimmt. In so weit dieselben in der Oper die Musik, den Componisten sowohl als den darstellenden mimischen Sänger, angehen, vergl. man darüber den gleichbedeutenden

Art. Scene; hier bemerken wir nur noch, daß A. nicht mit Act oder Aufzug verwechselt werden darf: der Act umfaßt eine vollständige Handlung; diese aber bedeutet eine Reihe von Veränderungen, welche wir durch und in menschlichen Wesen vorgehen sehen, ist somit zusammengesetzt aus verschiedenen Zuständen, in denen für sich einzeln genommen die Ursache der Auftritte begründet liegt. Mehrere A. zusammen vereinigen sich also erst zu einem Act, oder einer dem Ganzen wieder untergeordneten vollständigen Handlung.

Aufzug. Man gebraucht diesen Ausdruck in der Musik in dreifacher Bedeutung: 1) zur Bezeichnung einer Hauptabtheilung des Schauspiels sowohl als der Oper, und nimmt ihn in sofern als gleichbedeutend mit Act (s. dies. Art.); 2) zur Bezeichnung derjenigen kleinen Tonstücke, welche durch mehrere Trompeter aufgeführt werden. Dieselben haben eben so wenig einen fest bestimmten Charakter, als eine bestimmte Taktart und Bewegung. Gemeiniglich bestehen sie aus 2 Clarinen, Prinzipal und 2 Pauken. In Ermangelung der letzten werden die beiden Paukentöne auf einer Trompete geblasen, die alsdann Touquet oder Toccato heißt, welchen Namen übrigens bei fünfstimmigen Aufzügen dieser Art die vierte Trompetenstimme allemal erhält. In dieser Bedeutung hört man jedoch den Ausdruck „Aufzug" nur selten; häufiger und auch etymologisch weit richtiger kommt er vor 3) als Name eines besonderen Tonstücks, dessen man sich zur Begleitung einer Gesellschaft bedient, welche sich auf eine feierliche Art und in bestimmter Ordnung von einem Orte zum andern bewegt, also eines sogenannten Zugs (daher auch der Name Aufzug). Deshalb aber ist diese Art von A. noch kein eigentlicher Marsch, eine Musik, die bei allen bürgerlichen und militärischen feierlichen oder geordneten Zügen ohne Ausnahme angewandt werden kann; vielmehr unterscheidet sich dieser A. von dem Marsche ins Besondere dadurch, daß er sowohl seiner inneren als äußeren Einrichtung nach genau mit den Sitten, Gewohnheiten, Gebräuchen und Absichten derjenigen Personen oder Gesellschaften übereinstimmt, bei deren Zug er gespielt wird; mit andern Worten: daß er durchgehends im wahren Sinne des Worts charakteristisch und national seyn muß, welche Eigenschaften der Marsch nicht stets zur nothwendigen Bedingung macht. Deshalb auch ist der A. ein weit wichtigeres Produkt der musikalischen Compositionskunst, als für welches er gemeiniglich angesehen wird; die vielseitigsten historischen und ästhetischen Kenntnisse setzt eine gründliche Bearbeitung desselben voraus. In sofern jene festlichen Züge in ihrer verschiedenen Weise jetzt nur auf den Theaterbühnen vorkommen, so hat vorzugsweise auch nur der Operncomponist seine Aufmerksamkeit auf den A. zu richten. Dieselben ohne alle musikalische Begleitung vorübergehen zu lassen, wäre offenbar falsch, da alle uns bekannten Nationen der Erde durch alle Zeiten hindurch, so verschieden auch ihre Sitten, Gebräuche und Religionsansichten gewesen und noch seyn mögen, dennoch darin übereinkommen, daß sie ihre Feste, und namentlich ihre festlichen und feierlichen Züge mit Musik begleiten und verherrlichen. Hieraus geht nun auch schon hervor, welche Absicht der Tonsetzer bei der Composition eines A—s zu erreichen suchen muß. Bei allen Gelegenheiten in der Oper, wo die handelnden Personen mit einem ihrem Charakter und Range angemessenen Pompe auf der Bühne aufziehen, ist es nicht blos darauf angelegt, den Zuschauer durch das leere Spielwerk theatralischer Pracht zu ergötzen, sondern vornehmlich ihm die Wichtigkeit dieser Personen auf rein sinnliche Weise darzustellen und dadurch sein Interesse an deren Handlungen und Schicksalen rege zu machen oder

noch zu erhöhen; und dem analog muß denn auch die Musik dabei nicht blos durch ein ohrkitzelndes aber leeres Tonspiel glänzen, sondern sie muß sich mit der Handlung selbst aufs innigste verbinden und alle ihre Kunstmittel aufbieten, um diese der Erreichung ihres Zweckes gewiß zu machen. Darin liegt auch der Grund, warum der Charakter des Feierlichen, den jeder A. als eigenthümlich an sich tragen muß, in der Oper so mancherlei Modificationen unterworfen seyn kann: der Held z. B. nach Ueberwindung der Feinde des Vaterlandes zieht anders auf, als Priester, die sich der Weisheit und Tugend gewidmet haben; ein Masaniello wieder anders als ein Sultan; ein Pizarro anders als ein Tancred ꝛc., nicht allein, weil jeder von diesen einer anderen Nation, einem andern Stande und ganz verschiedenen Zeiten angehört, sondern auch weil sie alle einen ganz verschiedenen Charakter, die gegenseitig sich fremdartigsten Denkungsarten und Absichten bei ihren Handlungen haben. Damit wollten wir denn zugleich auch wahre Muster von dergleichen Compositionen bezeichnen; das vortrefflichste Beispiel ist das zweite, der Aufzug der Priester in der Zauberflöte, den Mozart selbst einst „ein kleines, aber gelungenes Machwerk" genannt haben soll, „das ihm viel Anstrengung gekostet." Die Verschiedenheit der aufziehenden Personen, ihrer Absichten ꝛc. läßt nicht zu, noch bestimmtere Regeln für die Composition eines dieserartigen Aufzugs aufzustellen. Er muß feierlich und erhaben seyn, durch welche Mittel und in welcher Weise aber diese Eigenschaften ihm verliehen werden, das wird bedingt durch das in der Musik darzustellende Object oder das eigentliche Subject des Aufzugs selbst.
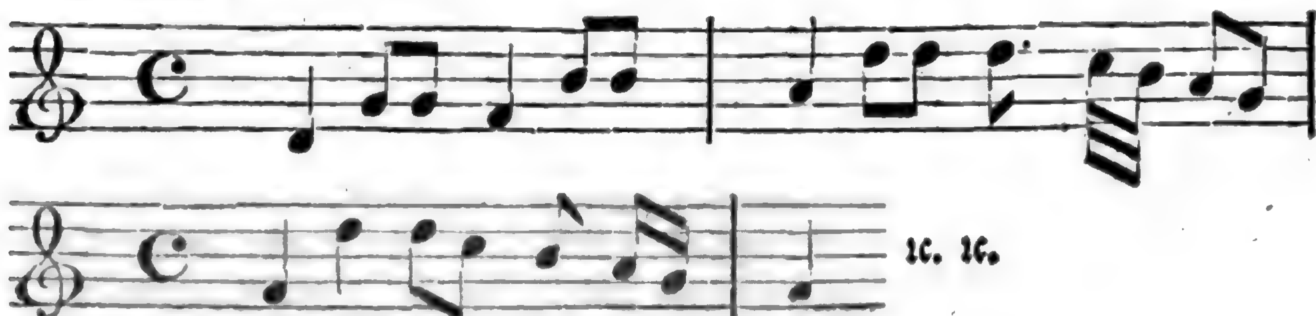
Augenclavier oder auch **Augenorgel** wird nach Anleitung des französischen Namens (Clavecin oculaire) in einigen Gegenden das bekanntere **Farbenclavier** (s. dies.) genannt, weil auf demselben gewissermaßen eine Musik für die Augen statt für die Ohren hervorgebracht wird. Das Weitere a. a. O.

Augenorgel, s. d. vorhergehenden Art.
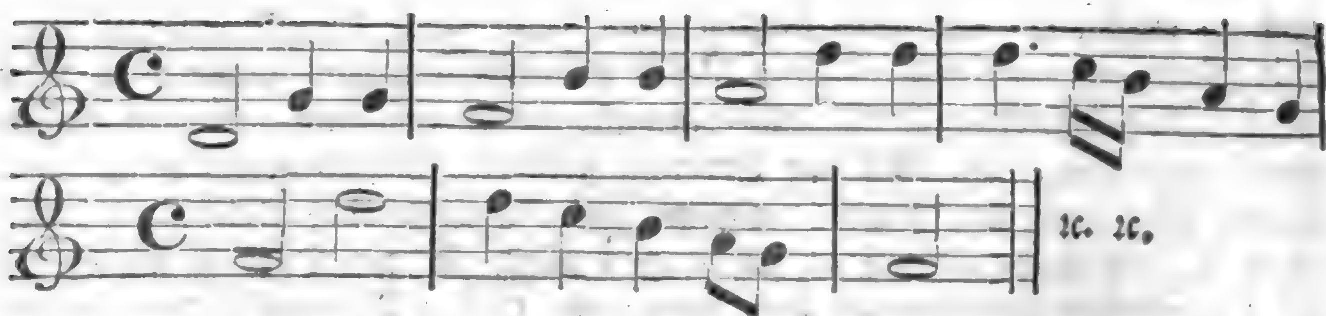
Augier l', gewöhnlicher geschrieben **Laugier**, s. dies.

Augiers, Mr. des, s. **Desaugiers**.

Augmentation (von dem lat. augmentare — vermehren, zugeben) heißt in der Musik die Darstellung eines melodischen Hauptgedankens eines Tonstücks in dem Verlaufe oder der Fortsetzung desselben durch Noten von größerem Zeitverhalte, als mit welchen jener zuerst und früher bezeichnet wurde. Am häufigsten kommt dies vor in Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen, denen das Subject zugetheilt ist, damit den übrigen Zeit lassen wollen, ihre umfassenderen Figuren in solcher Ordnung auszuführen, daß sie am Ende des Satzes alle wieder harmonisch zusammen treffen; oder aber auch, wo das Thema selbst einen energischeren und gewichtvolleren Ausdruck erhalten soll. Eine dergleichen A. entstände z. B., wenn das Anfangsthema



in der Folge dargestellt würde durch



Ein langsameres oder schnelleres Tempo ist damit nicht verbunden, wohl aber ein mehr nachdrücklicher und gebundener Vortrag, ein stärkeres Hervorheben der Accentnoten. Neuerer Zeit werden die A. auch in anderen Tonstücken als Fugen häufig angewandt, und sowohl in Vocal= als Instrumental=Compositionen; wie es scheint aber meistens nur, um dem Satze selbst einen gewissermaßen fugenartigen Charakter zu verleihen. Ein wohlgelungenes Beispiel der Art findet sich in einem Rondo fürs Pianoforte von Herold über ein Thema aus „Zampa", wo er die zuerst in Achtelnoten dargestellte Melodie des Corsarenliedes „Wenn ein Mädchen mir gefällt" u. später in Viertelnoten fortschreiten läßt, und von hieraus dann durch Syncopien und Anticipationen im accelerando übergeht zur variirenden Schlußcadenz.

August, Emil Leopold, Herzog zu Sachsen=Gotha und Altenburg; der fünfte Nachfolger Ernst des Frommen, Stammvaters des neueren Sachsen=Gothaischen Gesammthauses; Sohn Ernsts II. und Charlotte Amaliens, einer Prinzessin von Sachsen=Meiningen; geb. den 23. November 1772; ein durch Geist und Charakter sehr ausgezeichneter Fürst; studirte seit 1788 nebst seinem jüngeren Bruder (und Nachfolger) Friedrich, in Genf (wo die lutherische Gemeinde unter dem Schutze der Herzoge von Gotha steht und von diesen auch den Prediger ernannt erhält); nach seiner Rückkehr 1791 hörte er noch Vorlesungen über Philosophie, Geschichte, Politik und Literatur, nicht weniger suchte er sich in den verschiedenen Künsten, besonders der Tonkunst noch weiter auszubilden. Von jetzt an traten alle seine Anlagen in ihrer bestimmtesten Eigenthümlichkeit hervor: die von der früheren Erziehung unzertrennliche Regelmäßigkeit, welche gewisse Geschäfte an bestimmte Zeiten bindet, widerstrebte seiner Natur, so wie sich diese auch nicht mit den Fertigkeiten und Wissenschaften befreunden mochte, die eine anhaltendere Anstrengung erfordern. Kunst war seine liebste Beschäftigung, überhaupt die Wissenschaften, die dem Herzen zugleich mehr Nahrung verschaffen. So stand er seinem Vater, dem ordentlichsten und regelmäßigsten Manne des ganzen Landes, dessen Neigungen gerade auf die entgegengesetzten Wissenschaften gerichtet waren, vollkommen gegenüber, wodurch das gute Vernehmen zwischen Vater und Sohn nicht selten gestört wurde. Im Jahre 1797 vermählte sich der Erbprinz mit Louise Charlotte, Prinzessin von Meklenburg=Schwerin, wurde jedoch schon nach ihrem ersten Wochenbette Wittwer. 1802 verheirathete er sich von Neuem mit Carolina Amalia, Prinzessin von Hessen=Cassel. Am 20. April 1804 trat er, nach Ableben seines Vaters, die Regierung an, wozu er bereits durch die Theilnahme an den Geschäften des geheimen Ministeriums eingeweiht worden war. Es kann hier nicht der Ort seyn, die vielen und hohen Regententugenden dieses Fürsten hervorzuheben, durch welche er, namentlich durch sein Betragen in der französischen Kriegszeit, der eigentliche Vater seiner Unterthanen, der segenbringendste Erhalter und Beschützer seines Landes wurde; vielmehr haben wir nur zu erwähnen, welche großen Verdienste derselbe

auch um die Tonkunst sich erwarb. Wie vorhin schon angedeutet, so hatte zunächst er selbst eine achtungswerthe Geschicklichkeit und das Gewöhnliche weit überschreitende Kenntniß in derselben sich erworben; er war ein vortrefflicher Liedercomponist, der durch die Wahrheit, mit welcher er die Empfindungen des Dichters auch in den Tönen wiedergab, so wie durch hinreißend harmonisch durchwebte Melodien, tiefe harmonische Kenntnisse, geläuterten Geschmack und feines Gefühl sich weit über viele andere Componisten erhob. Die Ursache davon mochte seyn, daß er selbst auch Dichter war, man vergleiche nur sein „Jahr in Arkadien“, auch „Kyllenion“, dem eine Wette das Daseyn gab. Um 1808 arbeitete er sogar an einer Oper, wobei er, wie Augen- und Ohrenzeugen versichern, das höchste Kunstgefühl und die ächteste Originalität entwickelte, die aber, seinen einmaligen Grundsätzen und bescheidenen Gesinnungen zu Folge, nicht im Drucke erschien. Was ihm aber ein ewiges Denkmal in dem Herzen aller Tonkünstler und Gelehrten gesetzt hat, das war die natürliche Folge dieser Vorliebe und Neigung zur Musik und deren Wissenschaft, jene herablassende würdige Behandlung, verbunden mit den aufmunterndsten Belohnungen, welcher sich die Gelehrten und Künstler in seiner Nähe zu erfreuen hatten; ein Verdienst, dessen Größe in ihrem ganzen Umfange selten erfaßt und begriffen werden kann. Wir sind kühn genug, zu behaupten, daß dieser fürstlichen Gnade ganz allein nur die Kunst manchen ihrer Helden verdankt, der ohne dieselbe, ungeachtet seiner vielleicht hervorragenden Talente, in den Fluthen des alltäglichen Lebens untergegangen seyn würde, und ohne welchen wieder die Kunst selbst nur weit langsamer ihre Schritte in der Ausbildung würde haben fortsetzen können. Namen zu nennen steht uns nicht zu, aber Wahrheit ist es, daß die Gunst, die unterstützende Gnade hoher Personen, zumal eines Fürsten, oft die mächtigsten Triebfedern sind, ein schlummerndes Genie aufzuwecken und ins wirkende Leben zu rufen. Es entsteht da eine Buhlschaft, deren segensreiche Folgen oft nicht berechnet werden können. Die Gothaische Capelle war schon seit 100 Jahren berühmt, die größten Künstler aber, die sie je zu ihren Mitgliedern zählte, besaß sie meistens nur unter Herzog A. — Er war auch Maler und nicht unkundig der Schauspielkunst. Er starb im Jahre 1822, und schlummert jetzt, des himmlischen Friedens gewiß, an der Seite seines Vaters, in einem von diesem angelegten Garten auf einer schattenreichen Insel. Eine Abbildung von diesem romantischen Platze und den Gräbern auf demselben findet sich im 60sten Jahrgange des Gothaischen Hofcalenders (1822). Dr. Sch.

Augustin, Hofmusikus des Kaisers Maximilian I., der, so wie Artus (s. dies. Art.) als Lautenist, als Zinkenist in hohem Ansehn stand, so daß der Kaiser in dem Entwurfe, welchen er dem Albrecht Dürer zu einem Triumphgemälde übergab, bei dem Tableau, welches er Musica Canterey nannte, ausdrücklich bemerkte: vnnd Augustin solle vnder den Zinken Maister sein. Die Zinke oder das Cornet war damals ein Lieblingsinstrument, und es hielt, seiner allgemeinen Einführung wegen, sehr schwer, als Meister auf demselben sich einiges Ansehn zu erwerben und setzte für jene Zeit bedeutende Fertigkeit voraus; wer aber diese erreicht hatte, durfte auch eines um so größeren Ruhmes sich erfreuen. Daraus läßt sich wohl abnehmen, daß A. in dem Besitze beider gewesen seyn muß, sowohl einer ausgezeichneten Fertigkeit auf seinem Instrumente, als des allgemeinsten Ansehens. Er blühete besonders ums Jahr 1512. —M—.

Augustinus, Aurelius, ein berühmter Kirchenlehrer und Bischof zu Hippon, geb. zu Tagaste in Numidien am 13. November 354; im Jahre 371 ging er nach Carthago, um sich in den Wissenschaften noch mehr zu vervollkommnen, und wurde daselbst ein Manichäer; 383 kam er nach Rom, wo er die Rhetorik mit solchem außerordentlichen Beifalle lehrte, daß man ihn als Professor der Beredtsamkeit nach Mailand schickte. Hier war es, wo er durch die Predigten des heil. Ambrosius so gerührt wurde, daß er sich 387 von demselben taufen und als Christ einsegnen ließ. Im J. 389 ging er wieder nach Afrika, wo er 35 Jahre lang die Würde eines Bischofs von Hippon, dem heutigen Bona, bekleidete, bis dessen tumultuarische Einnahme durch die Vandalen auch seinem bis zum 79sten Jahre hinauf geführten Leben ein Ende machte. Die vorzüglichen Rednertalente, welche A. besaß, werden vorzugsweise seinen tiefern musikalischen Kenntnissen, als deren ersten Quelle, zugeschrieben, in sofern nämlich auch der enge fast identische Zusammenhang des mündlichen Vortrags mit der eigentlichen musikalischen Kunst eine unbestreitbare Wahrheit bleibt. Einen überzeugenden Beweis von seiner tiefen musikalischen Bildung und Einsicht hat er geliefert in dem Werke: „de Musica libr. VI", welches er in Afrika schrieb, und das nicht nur in der Gesammtausgabe seiner gesammelten Schriften enthalten ist, sondern auch 1521 zu Basel in 4. besonders edirt wurde. Es ist in Gesprächen abgefaßt, und handelt vorzugsweise von den metrischen und rhythmischen Verhältnissen der Musik (Vergl. Forkels Literatur). — K.

Auletes wurde bei den Griechen der Flötenspieler genannt (von aulos — die Flöte). Ehe man die Doppelflöte hatte, gebrauchte man dafür auch wohl den Ausdruck Monaulos, den eigentlichen Namen der einfachen Flöte.

Aulos hieß bei den alten Griechen jede Art von Flöte oder Pfeife, das älteste Blasinstrument, welches sie hatten, dessen Erfindung der Göttin Minerva zugeschrieben wurde, und zugleich das einzige, welches zuweilen zur Begleitung des Gesanges und später auch des Tanzes gebraucht wurde. Nach einigen daran gemachten Verbesserungen theilt man dies Instrument in verschiedene Classen ein. Darüber aber, wie auch über die Beschaffenheit desselben, sind noch außer den dahin gehörigen Artikeln zu vergl. d. Art. Blasinstrument, Flöte, Griechische Musik und Pfeife.

Aulozonum (von dem griech. αὐλός — Rohr, und ζώνη — Gurt) ist der eigentliche Kunstname der Krücke an dem Mundstücke der Schnarrwerke in der Orgel, durch deren Auf= und Niederschieben die dünne Messingzunge weniger oder mehr an die Röhre angedrückt und dadurch der Ton der Pfeife tiefer oder höher gestimmt wird. Von der guten Einrichtung dieser Krücke, daß sie jene Zunge gleichmäßig und so fest als nöthig anschließt, hängt die leichte und richtige Intonation der Pfeife bedeutend ab. Daher hat man in neuerer Zeit einen Mechanismus in der Form einer Winde oder Schraube an derselben angebracht, vermittelst welcher sie nicht allein weit bequemer als durch das sonstige unbestimmte Schlagen oder Drücken mit der Hand, sondern auch viel präciser verstellt werden kann.

Aumann, Dietrich Christian, ein aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht unrühmlich bekannter Kirchencomponist, der zwar 1789 nur als noch adjungirter Organist zu Hamburg sich aufhielt, nichtsdestoweniger aber, nach den Kenntnissen zu schließen, die er in einem Oster=Oratorium mit einem doppelten Heilig, welches 1788 daselbst im Clavierauszuge er=

schien, aufs augenscheinlichste entwickelt, ein besseres irdisches Loos verdient hatte. Das beurkundet auch sein noch ein Jahr früher herausgegebenes Choralbuch zu dem neuen Hamburgischen Gesangbuche. Als Bühnencomponist, als welcher er sich auch einmal mit der 2 actigen Operette „das neue Rosenmädchen“ versucht hatte, konnte er freilich aus guten Gründen kein Glück machen, doch scheint es ihm nur an äußern Mitteln und aufmunternder Anregung gefehlt zu haben, um für die Kirche wenigstens das aus sich zu bilden, wozu die Natur wirklich ihn bestimmt zu haben schien und wornach er auch mit dem rastlosesten Fleiße strebte. Außer den genannten Werken erschien 1787 auch eine Hochzeitscantate von ihm, die nicht weniger ein vortheilhaftes Zeugniß von seinen gründlichen Kenntnissen der Harmonie und des Satzes giebt. Lwe.

A una chorda (ital.) — auf einer Saite. Man findet diesen Ausdruck 1) in obligaten Stimmen für Streichinstrumente bei solchen Stellen, in welchen die vorgeschriebenen Töne nach der gewöhnlichen Applicatur auf mehr als einer Saite gespielt werden würden, der Componist aber verlangt, daß dieselben auf derjenigen tiefern Saite ausschließlich vorgetragen werden sollen, auf welcher der ganze so vorzutragende Satz beginnt; z. B. für die Violine a una chorda:



u. s. w.

wird durchgehends auf der g Saite gespielt. 2) in Tonstücken für das Pianof. bei solchen Stellen, wo die Claviatur durch den vorhandenen Mechanismus so weit zur Seite geschoben werden soll, daß die Hämmer nicht das ganze Chor (alle 3 Saiten), sondern nur eine Saite beim Anschlage berühren. Auf Instrumenten, an welchen jener Mechanismus (gewöhnlich Pianozug genannt) fehlt, also auf allen tafelförmigen Clavieren, kann jenem Ausdrucke natürlich nicht Genüge geleistet werden. Die Ursache, warum die Componisten zuweilen eine solche Spielart verlangen, ist die besondere Modification, welche der Ton selbst dadurch erhält. Die Melancholie, fromme Schwärmerei, tiefes Sinnen, das Hinüberschauen des sanft Sterbenden in die ewigen unendlichen Räume des Himmels können gewiß nicht besser ausgedrückt werden als durch das Spiel a una chorda. Einen ganz eigenthümlichen Schmelz, eine bis ans Geisterhafte grenzende Zartheit erhalten die höheren, auf tiefer liegenden Saiten vorgetragenen Töne der Streichinstrumente. Darum macht Paganini's Spiel auf der g Saite und Bohrers Fantasie auf dem a des Violoncells oft einen so tiefen Eindruck. Eben so verhält es sich mit den einsaitigen Tönen auf Clavierinstrumenten, bei denen jedoch, obschon so wie auch bei den Streichinstrumenten das möglichste Pianissimo und deshalb ein sehr leichter und zarter Anschlag dabei zu beobachten ist, immer zugleich die Dämpfung mit aufgehoben werden muß, damit der Ton durch die ungestörte Vibration der Saite an Klang gewinnt. Uebrigens ist ein zu häufiges oder anhaltendes Spiel a una chorda auf Clavierinstrumenten der Stimmung jedenfalls nachtheilig.

Aura — s. Maultrommel.

Aurelianus, Mönch zu Reome im Bisthume Langres, daher

auch mit dem Zunamen Reomensis, lebte ums Jahr 340; erwarb sich einiges Verdienst um die Urbarmachung des sterilen Feldes der Semiotik und Canonik. Zu den ersten ernsteren Studien der Musik mochte wahrscheinlich der Umstand ihn anreizen, daß er wegen eines begangenen Fehlers aus dem Kloster gestoßen wurde. Er schrieb: Tonarius regularis, s. de regulis modulationum, quas tonos sive tenores appellant, et de earum vocabulis, welches Werk er dem Abte seines Klosters, Bernhard, einem geschickten Sänger und Freunde der Musik dedicirte, und noch in der Abtei S. Amand sich vorfindet. Viel Bedeutendes und für damals Neues enthält es nicht, weshalb auch Martene und Durand nur die beiden Zuschriften davon abdrucken ließen, doch war es für den oben bezeichneten Zweck nicht ohne Nutzen, und Abt Gerbert konnte nicht anstehen, aus der Bibl. Larent. zu Florenz unter seine herausgegebenen alten Autoren als Musica disciplina es aufzunehmen. — Man hat bei der Nennung dieses Namens auch wohl schon an Kaiser Aurelian (Luc. Valer. Domit.) gedacht, doch kann dieser nur in sofern im würdigen Andenken des Musikers leben, als er, nach damaligen Religionsbegriffen ein gottesfürchtiger Mann, dem musikalischen Götterdienste und überhaupt der frommen Kunst seinen hohen Schutz angedeihen ließ. 48.

Aurenhammer, Madame Josepha, eine sehr berühmte und ausgezeichnete Clavierspielerin zu Wien, die auch in der Composition sich oft und glücklich versuchte. Sie war eine Schülerin Mozarts, Richters und Kozeluchs, welchen großen Meistern in ihrer Kunst sie viele Ehre machte. Nach erlangter Ausbildung gab sie Anfangs selbst Unterricht im Clavierspiele, und suchte hiedurch sowohl als durch Conzertgeben, Composition und namentlich durch die Besorgung der meisten der Mozart'schen Sonaten und variirten Arietten zum Drucke sich ihren Lebensunterhalt zu verschaffen, bis endlich sie gegen das Jahr 1790 als Clavierspielerin am Nationaltheater fest angestellt wurde. Im Jahre 1796 verheirathete sie sich an einen Herrn Bösenhönig, und wir wissen nicht, ob ihr vorher, da ihre Geschichte von einer früheren Verheirathung nichts erwähnt, mit Recht das Prädicat Madame zukam, und ob nicht, da sie auch nachher noch in der Kunstwelt den Namen Aurenhammer beibehielt, die Gewohnheit nur sie nachgehends unter der Benennung Mad. A. fortexistiren ließ. Das thut übrigens auch nichts zur Sache; gewiß ist, daß sie eine der ersten Künstlerinnen und Virtuosinnen auf ihrem Instrumente, und der Ehre werth war, welche ihr von allen Seiten zu Theil wurde. Nicht weniger als 63 Werke hat sie ins Leben gerufen, von denen sehr viele die verschiedensten Ausgaben und Auflagen erlebten. Eine besondere Geschicklichkeit und Fertigkeit hatte sie in der freien Fantasie und Variirung eines bestimmten Themas. In jener soll sie ganz Seele und Gefühl gewesen seyn, und durch die geschickte Wahl der Mittel, welche ihr zum Ausdrucke derselben zu Gebote standen, oft zur Bewunderung hingerissen haben; und auf diese äußerte, nach Aussage eines Ohrenzeugen und wie auch ihre Werke beweisen, der vortreffliche Unterricht Mozarts einen solch großen Einfluß, daß von ihren Gegnern ihr nicht selten der Vorwurf einer zu ängstlichen Nachahmung fremder Manier gemacht wurde. Daher, und weil sie diese ihre Kraft selbst fühlen mochte, sind aber auch unter allen ihren Compositionen die Variationen die bei weitem zahlreichsten und zugleich besten; so in letzter Beziehung namentlich: VI Variaz. p. il Clav. über „nel cor piu non mi sento." — VI Variaz. p. il Clav. über „der Vogelfänger bin ich ja." — VIII Variaz. sopra la Contradanza del Ballo, la Figlia mal custodita, del sign. Vigano, p.

il Clav. — Variaz. p. il Clav. über La stessa, la stessissima nach Salieri, welche sie im Jahre 1799 einmal selbst im K. K. Hoftheater mit dem rauschendsten Beifalle vortrug. — Und endlich X Variat. comp. et ded. à Mad. de Braun p. etc., das letzte Werk, was Mad. A. schrieb und in den Druck gab, und welches ihr zu Ehren das Theater, das eine eigene Notendruckerei besitzt, selbst verlegte. Alle ihre Compositionen übrigens verlangen weniger eine große mechanische Fingerfertigkeit, als Subtilität und Zartheit im Vortrage, Präcision und die höchste Delicatesse im Anschlage, weshalb wir sie weniger Anfängern als wirklich gebildeten Spielern empfehlen können. Mad. A. starb erst vor nicht gar langer Zeit. T.

Ausarbeitung eines Tonstücks ist gleichsam der letzte Act der Composition desselben. Wie die des eigentlichen Dichters, des Malers und Bildhauers, überhaupt eines jeden wahren Künstlers, so zerfällt auch die Arbeit des Tonsetzers in drei Hauptverrichtungen: die Anlage, die Ausführung und endlich die Ausarbeitung. Bei der Anlage eines Tonstücks (s. dies.) werden die wesentlichsten Theile desselben erfunden und festgesetzt; in der Ausführung (s. dies.) werden diese Theile so bearbeitet und mit einander verbunden, daß das, was dadurch ausgedrückt werden soll, verschiedene Modificationen und die nöthige Verbindung in seinem eigenthümlichen Associationskreise, das darstellende Tonstück selbst aber seine gehörige Form und seinen bestimmten Umfang erhält; und die Ausarbeitung beschäftigt sich endlich dann mit der gänzlichen Vollendung des Werkes. Sie hat das eigentliche Angenehme zu ihrem Gegenstande, wobei der Componist sich bestrebt, seinem bereits zum Ausdrucke fertigen Kunstproducte nun auch alle diejenigen zufälligen Vollkommenheiten und Schönheiten zu geben, die es erhalten kann, ohne daß dadurch der wirklich ästhetische Charakter, das rein Wesentliche desselben verdunkelt, und wodurch die Sinnlichkeit des Hörers gewissermaßen mehr noch an dasselbe gefesselt wird. Dergleichen sind Verzierungen aller Art, grammatikalische Manieren, Vertheilung der melodischen Gänge, äußere Accentuation &c. Steht auch die Anlage und Ausführung in einer weit innigeren Beziehung zu dem eigentlichen Wesen eines Kunstwerks, so bildet die Ausarbeitung jedoch einen nicht weniger wichtigen Theil desselben und bietet dem Componisten gleich große Schwierigkeiten dar. Sie ist der eigentliche Styl der musikalischen Rede, durch welchen der Künstler seinen Geschmack beurkundet, und beweist, wie viel oder wie wenig er sich losmachen kann von leidiger Mode. In sofern er jetzt den Neben- und Füllstimmen ihr Daseyn zu geben hat, so ist auch das Erwägen der Wirkung, welche dieselben hervorbringen können und sollen, das erste, was er dabei zu thun hat. Stellen wir uns die ganze Composition formell vor, so erscheint der Ausdruck, Alles was er bis dahin gestaltete, noch eckig, die Linien des Gemäldes steif; in der A. nun rundet er dieselben ab, schneidet Auswüchse weg, die in dem Feuer der Arbeit bei der Ausführung vielleicht entsprossen, und hie und da hervorragen; er feilt alles Grobe und zu stark Aufgetragene ab, und verbindet, was noch einzeln dasteht. Das geschieht z. B. durch die gefälligere Zergliederung der einzelnen charakteristischen Accorde, damit deren ausdrucksvollen Intervalle nicht zu grell erklingen, und die Uebergänge von dem einen derselben zum andern vorbereitet werden; denn das menschliche Ohr ist nicht fähig, lauter Massen in sich aufzunehmen, sondern nur nach und nach will es, gleich den wogenden Tonschwingungen, auch die Töne selbst der inneren Empfindung zutragen, und nur da jene in einer reicheren Combination ihr entgegen klingen lassen, wo der eigene höhere Grad

der Lebendigkeit derselben eine solche Erfüllung bedarf. Eben so wenig aber ist auch das Ohr geneigt zur Aufnahme alles Unerwarteten und Zerstreuten. Diesen Charakter tragen die melodischen Subjecte an sich, so lange sie nicht zugleich auch von einer harmonischen Grundlage unterstützt werden. Eine solche gewähren die Neben- und Füllstimmen, und daher sind deren schöne harmonische Wendungen und Zusammenstellungen durch Modulationen und dergleichen ebenfalls ein vornehmlicher Gegenstand der Ausarbeitung. Man theilt diese ein in eine starke und schwache, oder eine volle und einfache. Eine starke oder volle A., durch welche das Tonstück mit jenen zufälligen Schönheiten im reichsten Maaße versehen und angehäuft wird, erlauben 1) diejenigen Tonstücke, bei welchen es mehr auf äußeren Glanz der Kunst und auf mechanische Geschicklichkeit, als auf den Ausdruck bestimmter Empfindungen abgesehen ist; also alle sogenannten Concerte und „brillante" Concertstücke, Bravourarien, Variationen, Capricen und dergl.; 2) alle diejenigen Tonstücke, welche den Charakter der Mäßigkeit, Anmuth und Ruhe an sich tragen, d. h. eine gewisse Sättigung irgend einer angenehmen Empfindung zum Gegenstande haben; z. B. Fugen, Rondo's, charakteristische Tongemälde, concertirende Opernsätze (Duette, Terzette) 2c. Eine schwache oder einfache A. hingegen verlangen alle Tonwerke, welche das Große und Erhabene, das Alles mit sich fortreißt, das wild dahin Strömende, das tiefe Gefühl der Wehmuth und des Schmerzes, Sehnsucht, Andacht 2c. zum Gegenstande ihrer Darstellung haben, als Sinfonien, Chöre, Ouvertüren, Adagio's, Recitative und Arien; Meisterwerke der Art sind z. B. das „Hallelujah" in Händels „Messias," Taminos erste Arie in Mozarts „Zauberflöte," der Chor der Gefangenen in Beethovens „Fidelio," Rombergs „Glocke" fast durchgehends, so fast der ganze erste Theil von Haydn's „Schöpfung," u. d. m. In dieser letzteren Art der A. gerathen die Componisten weit seltener auf Abwege als in der ersteren. Ganz richtig sagt daher Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste: „Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höheren Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrücken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende A. sein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleineren Schönheiten nur die wesentlichsten glücklich in ein Werk gebracht werden: diese machen, daß man sich die andern hinzudenkt." Und wirlich auch muß der Tonsetzer sich namentlich vor einer zu starken A., Anhäufung zufälliger Schönheiten und besonders allen harmonischen Künsteleien hüten, wo die Empfindung selbst auf einen hohen Grad des Ausdrucks steigt; hier wird es ihm zur ersten Pflicht, enthaltsam genug zu seyn, um kleinere Schönheiten dem höheren Zwecke der Kunst aufopfern zu können. Das beste Mittel gegen Fehler in der A. ist, wenn der Componist diese nicht zu schnell auf die Anlage und Ausführung folgen läßt, vielmehr damit wartet, bis er sein ganzes Product ohne merkliche Regung einer gewissen väterlichen Liebe und Zärtlichkeit, die jeder Künstler zu seinem Werke hat, und ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen wurde, übersehen kann, und es ihm in gewisser Beziehung fremd zu werden anfängt; denn die Erfahrung lehrt, daß man namentlich an musikalischen Kunstwerken nur dann erst alle kleinen Mängel und Vollkommenheiten erkennt, wenn sie durch öfteres Sehen und Hören gleichsam geläufig geworden sind. Das Urtheil ist dann viel freier und der Geist so unbefangen, die Fantasie aber

doch noch so lebhaft, als nöthig, um die entworfene und bereits ausgeführte Tondichtung nun auch gut ausarbeiten zu können. Damit ist nun aber keineswegs gesagt, daß eine gute A. niemals ohne langes Warten und eine lange und mühsame Bearbeitung zu Stande kommen könne; so wie sie nicht allezeit schwer ist, so ist sie auch nicht stets von den übrigen Arbeiten des Künstlers abgesondert, und es können sogar die vortrefflichsten Compositionen durch einen einzigen Act der Arbeit hervorgebracht werden; aber gewiß nur in sehr seltenen Fällen und ganz außer der Regel. Dies beweist zugleich, daß die A. eines Tonstücks nicht blos eine in der Idee des Künstlers vorgehende Handlung ist, sondern daß sie auch in der praktischen Bearbeitung desselben, auf dem Papiere statt findet. Es giebt Tonsetzer, und zwar sehr gewandte, welche in ihren Partituren, so wie für die Grundbässe, sogar auch für die A. der Stimmen eigene Linien ziehen; die Ansicht derselben gewährt viel Interesse: das ganze Gebäude ihrer Dichtung zeigt sich darauf bis in seine einzelsten Theile zergliedert. **R.**

Ausblasen. Fast alle musikalischen Instrumente haben die Eigenschaft, daß, so lange sie neu sind, ihr Ton roher, stumpfer, rauher und härter klingt, und daß viele ihrer Töne nicht mit einer solchen Leichtigkeit ansprechen, als wenn schon einige Zeit auf ihnen gespielt und durch die öftere Intonation ihnen ein jeder Ton gewissermaßen schon eingeprägt worden ist. Die Blasinstrumente machen nicht allein keine Ausnahme hievon, sondern besitzen im Gegentheil diese Eigenschaft meistens in einem noch höheren Grade, als manche andere Instrumente. So lange nun deren Töne nicht leicht und sicher ansprechen, sagt man von ihnen wohl, sie sind noch nicht oder wenigstens nicht gut ausgeblasen, und umgekehrt, wenn ihre Töne richtig und leicht intoniren, sie sind gut ausgeblasen. Das Ausblasen selbst, d. h. der Gebrauch eines neuen Blasinstruments behufs der Uebung in der leichten und richtigen Intonation, ist ein sehr wichtiges Geschäft, das auf den künftigen Werth und die Brauchbarkeit jenes einen wesentlichen Einfluß hat. Fast alle Blasinstrumente, namentlich aber die sogenannten Rohr- oder hölzernen Instrumente haben das Eigenthümliche, daß sie einen mehrmals unrein angeblasenen Ton dergestalt annehmen, daß derselbe nachher nur mit vieler Mühe, und je nach Umständen auch wohl gar nicht wieder, in der gehörigen Reinheit und Leichtigkeit darauf hervorgebracht werden kann. Sobald sie vollkommen gut ausgeblasen sind, hört das auf, sind sie weniger geneigt, solche falsche Klänge in sich aufzunehmen. Daher sollte man einem Anfänger niemals ein neues Blasinstrument in Gebrauch geben, weil er so wenig denjenigen sicheren und richtigen Ansatz als das ausgebildete Gehör besitzt, welche nöthig sind, um auf neuen Instrumenten alle Töne gehörig rein intoniren zu können. Selbst dem geübteren Musiker macht dies oft noch viel Mühe. Eben so ist es nicht zweckmäßig, auf einem neuen Blasinstrumente sogleich vollständige Tonstücke zu spielen; das Ausblasen desselben wird dadurch am unvollständigsten erreicht; hiezu sind Leitern, sowohl chromatische als diatonische, weit anwendbarer, und vornehmlich, wenn die einzelnen Töne derselben recht lange und mit einer gleichmäßigen Sicherheit, Reinheit und Kraft dabei ausgehalten werden. So wie ein Instrument gar leicht falsche Töne annimmt, so macht es sich noch viel leichter die richtigen, als die seiner Natur angemessensten, zu eigen, und zwar am schnellsten auf die angegebene Weise. Wenn auf einem älteren Instrumente einige Töne, die in dem Bereiche seines Umfangs liegen, nicht gut ansprechen, so trägt oft weniger das Instrument an sich oder der Instrumentenmacher als derjenige die

Schuld davon, der es zuerst geblasen hat. — Der Ausdruck „ausspielen“ (s. dies.) hat eine ganz andere Bedeutung. Vergl. auch den Art. einspielen.

Ausdehnung der Stimme ist die Erweiterung ihres Umfangs. Eine solche kann nur dann gewonnen werden, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden ist, und muß auch in diesem Falle nur allmählig vor sich gehen, wenn sie Werth haben, d. h. wenn die Stimme gleichmäßig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet werden soll. Daher darf man Anfangs nie einen Ton erzwingen, der Anstrengung kostet, sondern hat lediglich nur auf die Bildung der Stimmtöne in ihrem natürlichen Umfange zu achten. Derselbe erweitert sich von selbst bis zur äußersten Grenze, die die Natur gesetzt hat. Diese durch Kunst, oder vielmehr Künsteleien hierin überbieten wollen, ist eine vergebliche Mühe. Neuerer Zeit strebt man gewöhnlich darnach, die Stimme in der Höhe noch weiter auszudehnen, und einerseits nicht ohne Grund, da auch jetzt noch die meisten Componisten alle Stimmen eben so hoch, ja oft noch höher, schreiben, als dies vor 50 und mehr Jahren geschah, ohne zu bedenken, daß die Stimmung der Instrumente seitdem um mehr als einen ganzen Ton höher geworden ist. Die hier gewonnenen Töne sind meistens aber die unsichersten; mit mehr Vortheil kann die Stimme durch besondere Uebung in der Tiefe weiter ausgedehnt werden. Uebrigens ist Beides, vorzüglich das erste, wenn man in dem unnatürlichen Streben anhaltend beharrt, der Stimme an sich nicht sehr förderlich, ja der Gesundheit sogar nachtheilig. Daher darf man bei der A. nicht schneller verfahren, als daß die Stimme monatlich ohngefähr ½ Ton an Umfang gewinnt, und zwar gleichmäßig sowohl in der Höhe als in der Tiefe, weil eine bevorzugte Erweiterung in der einen Lage immer auf Kosten der anderen geschehen würde. Das zweckmäßigste Mittel zur Ausdehnung der Stimme ist das sogenannte Leitersingen oder Solfeggiren. Ueber das Weitere vergl. man d. Art. Stimmbildung.

Ausdruck ist überhaupt (in psychologisch-ästhetischer Hinsicht) die Anschaulichkeit des Innern im Aeußern, das kräftige und lebendige Hervortreten des Geistigen im Körperlichen. Ein Mensch hat viel Ausdruck im Gesichte, wenn seine ganze geistige Beschaffenheit, sein ganzer innerer Habitus darin hervortritt, seine Seele verkörpert hier angeschaut werden kann, und so hat denn auch ein Kunstwerk, welcher Art es nun auch ist, Ausdruck, wenn es die Idee, welche der Künstler darstellen wollte, wirklich auch in kräftigster Lebendigkeit zur Anschauung bringt. Als stumm beredte Sprache der Seele hat die Musik (vergl. dies. Art.) besonders nur die Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren verschiedenen Schattirungen und Nuancen zum Objecte ihrer Darstellung; sind diese nicht aufs innigste verschmolzen mit ihren äußeren Formen, werden nicht bestimmte Regungen der Seele durch ihre Töne und deren mannigfache Combinationen bis zum deutlichsten Wiederempfinden ausgedrückt, so erscheint sie stets nur als ein bloßes leeres Spiel mit schönen Aeußerlichkeiten, und verliert allen Werth als eigentliche Kunst (vergl. dies. Art.). Hoffmann in seinen Fantasiestücken (Th. IV. pag. 69), auch Boye in l'expression musicale etc., Beattie — essay on Poetry ch. IV. §. 1, und mit ihnen noch mehrere andere Tonlehrer und Kunstphilosophen, leugnen zwar alle nähere Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks entweder gänzlich ab, oder verdammen denselben sogar als eigentlich zweckwidrig in aller Tonkunst, allein es kann hier nicht der Ort seyn, die theils auch schon hinlänglich bekannten eigenen Widersprüche und Ungereimtheiten dieser sonst so ge-

lehrten Herren näher nachzuweisen, nur anzudeuten liegt uns ob, was durch die Musik wirklich ausgedrückt werden kann und muß, und welche Mittel der Tonkünstler anzuwenden hat, um diesen Anforderungen vollkommen zu genügen. Zunächst sind es jene beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust, Freude und Schmerz, welche zum Gegenstande schöner Darstellung in der Tonkunst werden können. Für den Schmerz hat die Natur überall den vielfachsten Ausdruck, und dies bewährt sich hier ganz besonders: Trauer und Schwermuth, Jammern und Aechzen, Wehmuth und sanfte Klage sind in den verschiedenartigsten Abstufungen ein reicher Vorwurf für den charakteristisch schönen Ausdruck der reinen Tonkunst, nur muß man nicht verlangen oder erwarten wollen, daß die Musik so wie die Poesie bestimmte einzelne Bilder bezeichnet, sondern sie erfaßt den innern Zustand vielmehr in seiner Ganzheit, faßt ihn auf in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Abnehmens, und malt ihn nach dem bekannten Associationsgesetze mit faßlicher Klarheit aus zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Der Gegenstand der Trauer bleibt in der reinen Tonkunst unbestimmt, dem gleichsam völlig objectivirten Ideale des dargestellten Gefühls aber gesellt die tiefere Seele des Hörers unwillkührlich ihr subjectives Weh, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu; und auf diesem wundersamen Ineinanderfließen des Individuellen mit dem Allgemeinen beruht eben zum großen Theile der unnennbare Zauber der ächten Musik. Die Vocalmusik hilft sich da schon mehr; der Gesang, als Verbindung der Poesie und Musik, erhält, etwa wie die Geste des Schauspielers, durch das Wort selbst überall seine klare Bedeutung. Nächst dem Schmerze bietet auch die Freude in ihren verschiedenen Modificationen ein weites Feld dar für den musikalischen Ausdruck: liebliche Tändelei und muthwilliges Necken, stille Heiterkeit und kindlicher Scherz, laute Fröhlichkeit und ausgelassener Jubel liegen in seinem Bereich. Das Gefühl ferner des zuversichtlichen Muthes bis hinauf zur trotzigen Kühnheit vermag die Musik durch ihre Darstellungen zu erwecken, eben so auch Zärtlichkeit und ganz erfüllende Innigkeit; sie vermag das Gefühl zu erheben und zur frommsten Andacht zu stimmen: im lebendigsten Gebet hat die erfüllte Brust nicht Worte mehr, ganz Gefühl schwebt auf der Töne ätherischen Schwingen der selige Geist empor zum Himmel. Bei dem Ausdrucke der Affecten erscheint der ausgelassene Jubel der Freude gesteigert bis zum bacchantischen Taumel, wimmert herzzerreißend der Schmerz, da stocken in kurzen von plötzlichem Halten unterbrochenen Rhythmen die Pulse, und das Mark durchbebend stirbt die Seele gleichsam dahin in verschwebendem Tremulant. Auch auf das Begehrungs- und Denkvermögen wirkt die Musik hin; „die Musik ist vollkommen geschickt, sagt Sulzer in seiner Theorie, alle Arten der leidenschaftlichen Bewegungen abzubilden und mithin dem Ohre die Bewegung der Seele fühbar zu machen,“ und ein anderer tiefdenkender Forscher auf dem Gebiete der Tonkunst im IX Hefte der Cäcilia pag. 21: „die Musik stellt nicht blos sogenannte Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt alle inneren Regungen dar, diese mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie seyn. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie auszudrücken.“ Und was wäre denn auch aller Töne Reichthum ohne solche Sprache? — füllte er auch unsere Einbildungskraft an, beschäftigt er unser Herz nicht, so ist Alles nur ein leeres Geklingel. Der Ausdruck ist die Seele der Musik, durch ihn erst wird sie zur nachdrücklichsten Rede, wird die zugleich angenehme Unterhaltung des

Gehörs der Seele gleichsam zu einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die jener in ihr hervorruft. — Fragen wir nun aber auch nach den Mitteln, durch welche der Tonkünstler einen solchen Ausdruck in seine Schöpfungen zu legen vermag, wie er zu der Zauberkraft gelangt, mit welcher er so gewaltig die menschlichen Herzen beherrscht. Die Natur muß wohl zuvörderst den Grund dazu gelegt haben. Er muß, wenn er in seinen Schöpfungen die verschiedenen Mundarten der Leidenschaften reden will, bei einer leicht beweglichen Seele selber auch der dargestellten Regung vollkommen und in jeder Beziehung fähig, ferner tiefer eingedrungen seyn in die Natur des Menschen, und, überall zu klarem Bewußtseyn gelangt, muß er dabei den angestammten Schönheitssinn aufgehellt und erläutert haben, auf daß er überall stets ästhetisches Maaß und Ziel treffe in seiner Dichtung, denn die Musik soll, wie Thibaut sagt, zwar alle Zustände der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten. Demnach ist es denn sehr wichtig, 1) daß der Tonkünstler sich selbst genau kennt und wo möglich nichts unternimmt, was gegen seinen Charakter streitet, oder, da es ihm eben so wie dem epischen Dichter gar wohl begegnen kann, öfters ganz entgegengesetzte Naturen darstellen, bald das friedfertige bald das cholerische, bald das feige bald das verwegene rc. Temperament reden lassen zu müssen, daß er aus dieser Rücksicht durch Fleiß, Uebung, durch ein wahrhaft psychologisches Studium und höhere Bildung überhaupt es dahin bringt, in all und jede Empfindung und Denkungsart sich versetzen, alle menschliche Naturen sich zu eigen machen zu können; und 2), daß er auch von den praktischen Mitteln, welche seine Kunst zu den ihr möglichen reichen Darstellungen besitzt, die genaueste Kenntniß sich erworben, deren innere und äußere Natur aufs hellste durchblickt, und sich von der natürlichsten und unausbleiblichen Wirkung ihres verschiedenen Gebrauchs vollkommen überzeugt hat. Für den eigentlich schaffenden Tonkünstler, den sogenannten Tonsetzer sind diese Mittel: a) der Ton selbst, das Intervall und dessen verschiedenartige Combinationen; b) die Harmonie und deren Fortschreitung, welche, ohne Absicht noch auf den Takt, bei sanften und angenehmen Affecten leicht und ungezwungen, ohne große Verwickelungen und schwere Aufhaltungen, bei heftigeren, unangenehmen und widrigen Affecten aber unterbrochen, mit öfteren Ausweichungen und größeren Verwickelungen, mit vielen und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, auch mit schnellen und weniger vorbereiteten Auflösungen succedirt; c) die Tonarten, die alle ihren eigenthümlichen psychischen Charakter an sich tragen; d) der Takt und musikalische Rhythmus überhaupt, durch welchen allein schon die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der inneren Seelenregung nachgeahmt werden kann; e) die Melodie, unstreitig die lebendigste, und auch ohne die commentirende Harmonie schon verständliche Sprache des innersten Gefühls; f) die Accente, die Abänderungen der Töne in Stärke und Schwäche, als besonderer Theil des Rhythmus; g) die Instrumente, deren eigenthümlicher Charakter für sich auf die mannigfaltigste Weise wieder verändert und näher bestimmt wird in dem Zusammentreffen mit noch anderen, also auch die Begleitung; h) die Construction der Harmonie; und endlich i) die verschiedene Gattung der musikalischen Dichtungen, denn jedes Tonstück, es sey nun ein von Worten begleiteter Gesang oder reine Instrumentalmusik, hat seinen eigenthümlichen Charakter, durch welchen es an sich schon Empfindungen von ganz bestimmter Art in dem Gemüthe des Hörers erweckt, und den jeder Compo-

nist festgesetzt haben muß, ehe er an seine Arbeit geht, da jeder Sprache, welche er in seiner Dichtung führen will, auch eine bestimmte namhafte Gattung und Art derselben entspricht. — Ueber die Mittel, welche der ausübende Tonkünstler, der eigentliche Virtuos, zum guten und richtigen Ausdrucke anzuwenden hat, vergl. d. Art. Vortrag. Ueberdem sind hier noch nachzusehen die Art. Tonmalerei, Componist und Tonkünstler. — Unter den Schriften, welche über den Ausdruck in der Musik ins Besondere handeln, verdienen außer jener von Boye und mehreren anderen zerstreuten Aufsätzen in der Zeitschrift Cäcilia und der Leipziger musikal. Zeitung, unter welchen sich besonders die von Wendt, Marx und Fink auszeichnen, hier noch genannt zu werden: Ch. Avison, essay an musical expression, London 1753 u. 1775. — Mr. l'Abbé Morellet, de l'expression en musique, Par. 1769., worin der ganz richtige Grundsatz aufgestellt wird, daß, da die Musik sich eben des Organes bediene wie die Redesprache, sie auch eine wirkliche Sprache seyn müsse. — Weniger bemerkenswerth ist das flüchtig geschriebene Werk von Mr. le Pileur d'Apligny, traité sur la Musique et sur le moyens d'en perfectionner l'expression, Par. 1779. — Besser ist Engels Abhandlung über die musikalische Malerei, in seinen sämmtlichen Werken Bd. 4 pag. 299 ff.; auch der 60ste und f. von den kritischen Briefen über die Tonkunst, Berlin 1759. — Die Abhandlung über das Recitativ in der Leipz. Bibl. d. schönen Wiss. Bd. 12. pag. 219 ff. — Michaelis, über den Geist der Tonkunst. — La Cepède, la poétique de la musique. u. A. — D. Sch.

Ausführung. In der Poesie und allen sogenannt bildenden Künsten hat dieser Ausdruck nur eine Bedeutung: ein ausgeführtes Gedicht, Gemälde oder sonstiges Bildwerk geht in seiner vollendetsten Gestalt aus der Hand des Künstlers hervor, ist reif zu jedem Genusse, und bedarf hiezu keines anderen Hülfsmittels weiter. Nicht so in der Musik, in welcher sich ein zweifacher Begriff damit verbindet. Man unterscheidet eine Ausführung in der Composition und eine A. des bereits componirten Tonstücks. Unter der ersten versteht man einen besonderen Theil des Verfahrens bei der Composition eines Tonstücks, einen gleichsam für sich bestehenden Act derselben, und in dieser Bedeutung wird der Ausdruck seiner Anwendung in allen übrigen Künsten vollkommen analog gebraucht; die zweite, die A. des bereits componirten Tonstücks, ist diejenige Darstellung desselben, wodurch die in ihm enthaltenen Töne ihr eigentliches Leben erhalten und dem Genusse des auch der Notenschrift Unkundigen ausgesetzt werden, also die wirkliche Versinnlichung oder der für das Gehör sinnlich gemachte Ausdruck des vom Tonsetzer durch Noten bezeichneten Gegenstandes. — Was die erste Art der A. betrifft, so bezeichnet sie diejenige Arbeit des Tonsetzers, welche derselbe auf den ersten Act der Composition, die Anlage (s. diese), folgen zu lassen hat, und unterscheidet sich von dieser dadurch, daß in ihr die bereits festgesetzten und zusammengestellten wesentlichen Theile des Ganzen in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch mancherlei Hauptperioden dergestalt durchgeführt werden, daß nicht allein das ganze Tonstück selbst seinen bestimmten Umfang, sondern auch der darin auszudrückende Gegenstand, Empfindung oder Idee, seine nöthigen Modificationen, und dadurch wieder die darstellende Musik den Stoff zur Fortdauer ihres Ausdrucks erhält. Der Umfang und die Form eines Tonstücks hängen ab von der Anzahl und dem Umfange jener Hauptperioden, ferner von den dabei beobachteten Ausweichungen und Modulationen, und vornehmlich auch von dem Orte, wo dieser oder jener Haupttheil und Haupt-

gedanke wiederholt wird, oder wo die Perioden mit einander abwechseln, und daher bildet die Bestimmung alles dessen das Hauptgeschäft der Ausführung; der Tonsetzer wiederholt in den verschiedenen Stimmen den aufgestellten Hauptgedanken, setzt ihn durch Imitation und Veränderung der darin herrschenden Notenfigur in solcher Weise fort, daß noch mehr Licht und Deutlichkeit darüber verbreitet wird, knüpft auch wohl einen andern Nebengedanken daran, der ihn zu den übrigen ebenfalls in der Anlage aufgestellten Hauptgedanken hinführt, und läßt endlich auch diese wieder entweder in ein und derselben oder in verschiedenen Stimmen so oft sich wiederholen und auf gleiche oder ähnliche Weise wie jenen ersten bearbeitet erscheinen, als die beabsichtigten, aber auch natürlich begründeten Modificationen der auszudrückenden Empfindung ihn dazu veranlassen. Natürlich begründet sind dieselben, wenn sie mit dem Rhythmus der inneren Seelenregung, dessen Gesetze und veränderten Momente von der Natur selbst vorgeschrieben werden, genau übereinstimmen. Daher ist denn auch die A. vornehmlich Gegenstand des Verstandes und der Urtheilskraft, so wie die Anlage stets nur Sache des begeisterten Genies, und die Ausarbeitung (s. dies.) Sache des Geschmacks bleibt. In sofern nämlich in der A. die verschiedenen Modificationen einer Empfindung oder einer Idee ihre Darstellung erhalten, so setzt sie auch die genaueste Kenntniß derselben voraus. Bei der vollkommensten Anlage eines Tonstücks wird der Tonsetzer dennoch seinen Zweck nicht erreichen, wenn er Fehler in der A. begeht, einen Satz z. B., der eine anhaltende, d. h. eine solche Empfindung ausdrückt, die ihrer Natur nach gern bei ihrem Gegenstande verweilt und langsamer den Kreis ihrer Modificationen durchgeht, eben so ausführen wollte, als einen solchen, der eine Empfindung ausdrückt, die mit Drang und Heftigkeit ihren gesammten Associationskreis durchläuft, und so bald als möglich gleichsam von ihrem Gegenstande ab- und zu einem andern sich hinwendet (vergleiche den Art. Componist und Tonsetzer). Daran schließt sich das ästhetische Gesetz der schönen Mannigfaltigkeit in der Einheit, das nicht weniger von wesentlichem Einflusse auf die A. ist und vorzugsweise hier sich in seiner ganzen Bedeutung geltend macht. Um demselben Genüge zu leisten, muß der Tonsetzer bei der Ausführung seines Werks unter beständigem Zuflusse solcher Ideen, die der bereits erweckten Empfindung ununterbrochen neue Nahrung verschaffen, die in der Anlage festgesetzten wesentlichen Theile in verschiedene Wendungen bringen, sie bald zergliedert, bald mit schicklichen Nebengedanken vermischt in verschiedene, gewissermaßen abgerundete Perioden, und zwar zugleich auch in eben so verschiedene Tonarten und Tonfiguren einkleiden, weil, wenn eine Periode eben so aussähe als die andere, die in der einen dargestellten Haupt- und Nebengedanken in der anderen wieder in gleicher Ordnung, Tonart, Ton- oder Notenfigur rc. vorkämen, nothwendig Monotonie und eine sehr unästhetische langweilige Einheit entstehen müßte; allein jene verschiedenen Tonarten und Töne, in welchen die Perioden mit einander abwechseln, müssen stets mit der Haupttonart und den Tönen, wie sie in der ersten Hauptperiode sowohl ihrem Klange als ihrer Figur nach enthalten sind, verwandt seyn, und mit diesen gleichsam in fortwährender Correspondenz stehen, denn jede Empfindung, mag sie in noch so verschiedenen Modificationen im Innern sich regen und der Kreis ihrer Association einen noch so weiten Umfang haben, kehrt immer doch wieder auf den Hauptgegenstand zurück, durch welchen sie zuerst erregt wurde, und behält deshalb bei allen ihren Abstufungen und Veränderungen den ersten Grundcharakter dennoch stets bei. Daher mo-

dulirt, um ein geringes Beispiel anzuführen, der einfache Tanz in seinem zweiten Theile gewöhnlich nur nach der Tonart über der Subdominate oder Dominante seiner ersten Grundtonart, und zwar mit veränderter, aber correspondirender Notenfigur. Ferner muß der Tonsetzer um jenes ästhetischen Gesetzes willen in der A. schon das Abwechseln der mehr oder wenigeren Fülle der Harmonie, die harmonische und eigentlich emphatische Accentuation bestimmen, und dadurch Licht und Schatten in gehöriger Ordnung über das Ganze verbreiten. Keine Empfindung nämlich verweilt lange auf ein und derselben Stufe der Stärke oder Schwäche, sie wogt beständig in vollkommen rhythmischen Verhältnissen, und diese verschiedenen Abstufungen finden in der Fülle und Leere der Harmonie, in dem forte und piano, ihre schicklichste Darstellung. Natürlich kommt es bei alle dem nicht auf eine Zusammenraffung vieler Gedanken an; nicht die Vielheit der Haupttheile, nicht die Vielheit der in denselben enthaltenen Figuren der Noten machen die schöne Mannigfaltigkeit eines Tonstücks aus; im Gegentheil können wenige Hauptgedanken, in denen überdies noch die Ton- und Notenfiguren einander ähnlich sind, Stoff genug enthalten zur längeren Regeerhaltung der erweckten Empfindung, wenn sie nur in die dazu nöthigen verschiedenen Wendungen und gleichsam Gestaltungen gebracht worden sind, in denen immer aber kein Theil, so wenig ein harmonischer als melodischer Satz, enthalten seyn darf, der von der Hauptsache, von dem die Hauptempfindung darstellenden wesentlichen Theile, abführt, denn in einer schönen Mannigfaltigkeit muß zugleich auch Einheit herrschen, die Haupttheile eines Tonstücks müssen alle zusammen nur ein und denselben Zweck haben, die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken sollen denselben nur aus verschiedenen, immer neuen Gesichtspunkten betrachten. Und das geschieht auf die angegebene Weise, wie in der Theorie so in der Praxis. — In der zweiten Bedeutung des Worts muß Ausführung wohl von Vortrag unterschieden werden. Jene verhält sich zu diesem wie ein Theil zum Ganzen. Der musikalische Vortrag ist das, was man bei der mündlichen Rede Declamation nennt; die A. hingegen ist nur mit dem gewöhnlichen Hersagen oder Lesen zu vergleichen, das sich mit der deutlichen Aussprache der einzelnen Sylben und Wörter begnügt, auf den Ausdruck des eigentlichen Sinnes der Rede aber wenig oder gar nicht achtet. Daher spricht man von der A. einzelner Sätze, Passagen, Notenfiguren und Stimmen, so wie ganzer Tonstücke, und mehrerer zu einem Tonstücke gehöriger Stimmen, und kann man ein Tonstück richtig ausführen, ohne es gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen; aber nicht umgekehrt. Demnach ist diese Art der A. eigentlich nichts anderes als das Werk rein mechanischer Fertigkeit, daß jeder Ton, der bei dem Vortrage eines Tonstücks gehört werden soll, mag er nun durch Noten vorgeschrieben seyn oder nicht, wirklich auch mit möglichst reiner und deutlicher Intonation, ohne ihn mit einem anderen zu vermischen, mit der strengsten Taktfestigkeit, Leichtigkeit und Rundung hervorgebracht wird. Die Accentuation der Töne kommt dabei noch nicht in Betracht, diese ist Sache des Vortrags, der ohne eine solche A. aber niemals einen höheren Grad von Vollkommenheit erreichen kann (s. Vortrag). So sollte auch, wenn von der guten A. eines größeren, aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzten Tonwerks die Rede ist, z. B. einer Ouverture oder dergl., eigentlich nichts anderes darunter verstanden werden, als daß die Töne aller Stimmen mit einer solchen Präcision, Leichtigkeit und Taktfestigkeit deutlich vernehmbar hervorgebracht wurden, daß die aus mannigfaltigen einzelnen und für sich be-

stehenden Theilen zusammengesetzte Musik dennoch als ein Ganzes, als eine, wie auf einem einzigen Instrumente hervorgebrachte Harmonie erschien. Nichts desto weniger aber wird jener Ausdruck von Einigen auch in dem Sinne in Beziehung auf ein ganzes Tonstück gebraucht, wo alle die in diesem vorhandenen Stimmen vereinigt die Absicht der gesammten Kunst und den besondern Zweck des Componisten erreichen sollen, die A. also nicht allein die nöthige mechanische Fertigkeit eines jeden Spielers ins Besondere, nicht allein die Anwendung dieser Fertigkeit gemäß dem Charakter des Tonstücks und den in jeder Stimme enthaltenen Vorschriften des Componisten, sondern zugleich auch die Beobachtung aller derjenigen besondern Erforderniße, wodurch der gute Vortrag aller einzelnen Spieler zum allgemeinen guten Vortrage des ganzen Tonstücks befördert wird, und die Vermeidung alles dessen verlangt, was der guten Wirkung des Ganzen nachtheilig seyn kann. In dieser Bedeutung wird A. mit Vortrag verwechselt und damit homogen gebraucht; Andere sagen dafür auch Executirung, ein Tonstück oder einen Theil desselben executiren; und bei großen Tonwerken, als Opern, Oratorien, Sinfonien u. dergl. bedient man sich des Ausdrucks aufführen, Aufführung (s. dies.). Eine gute A. der Art hängt von dem Zusammentreffen verschiedener Umstände, mancherlei Nuancirungen ab, die bald mehr, bald weniger zur Vervollkommnung des Ganzen beitragen, nothwendig aber alle beobachtet werden müssen, wenn jene den zum richtigen Ausdrucke nöthigen Grad von Vollkommenheit erreichen soll. Vornehmlich tragen dazu bei: die Beschaffenheit des Orts, wo ein Tonstück ausgeführt wird (s. Concertsaal und Theater); die Stellung der zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen (s. Orchester); die verhältnißmäßige Besetzung der Stimmen (s. Instrumentirung und Orchester); die reine Einstimmung der Instrumente (s. Stimmung); die Direction des Capellmeisters, und endlich die Beobachtung aller derjenigen Pflichten, welche jedem Spieler ins Besondere bei der Ausführung eines Tonstücks obliegen (vergl. Aufführung und die dort angezogenen besonderen Artikel). R.
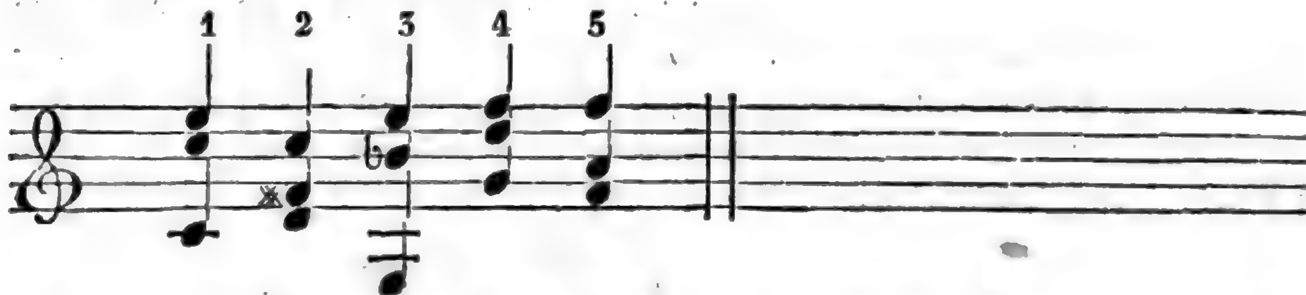
Ausgleichung der Stimme, s. Stimmbildung.

Aushalten einen Ton heißt, denselben so lange wirklich klingen lassen, als der Zeitwerth der ihn bezeichnenden Note dauert. Auf Blas- und Streichinstrumenten kann dies mit der größten Genauigkeit geschehen; nicht so auf Tasten- und andern Saiteninstrumenten, weil bei diesen die Zeit des Tonklanges von der Dauer der Vibration der Saiten abhängt, und diese nur durch eine Berührung derselben, entweder durch Anschlag oder Reißen, erwirkt werden kann. Bei Tasteninstrumenten versteht man unter Aushalten auch das Liegenbleiben der Finger auf den Tasten, weil nur in diesem Falle die Saiten fortvibriren und somit die Töne länger klingen können. Auf das Tonaushalten der Singstimmen hat der Athem einen bedeutenden Einfluß; doch kommt es wohl nur sehr selten vor, daß ein Ton länger ausgehalten werden soll, als ein gesunder Athem es zuläßt. Endlich versteht man unter „Aushalten einen Ton" zuweilen auch das längere Verweilen auf demselben, als dies der eigentliche Notenwerth vorschreibt. Darüber vergl. d. Art. Fermate.
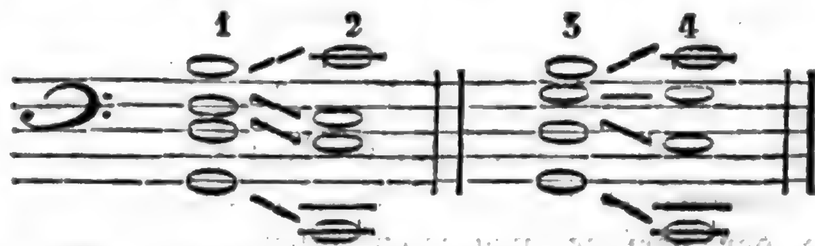
Anhaltungszeichen — s. Fermate.

Aushauchen oder auch blos Hauchen beim Gesange ist das bekannte Aspiriren, s. dies.

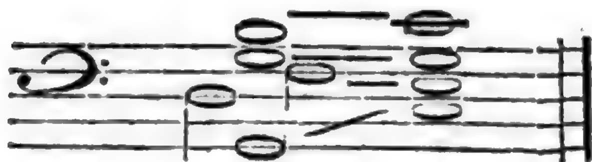
Auslassung. Hierunter versteht man in der Musik das Auslassen eines oder mehrerer zur Harmonie gehörender Töne oder Intervalle beim Gebrauche der verschiedenen Accorde. So ist in folgendem Beispiele bei dem Accorde 1 die Quinte ausgelassen und dafür der Grundton verdoppelt, bei 2 wiederum die Quinte, bei 3 der Grundton, bei 4 die Terz, und bei 5 endlich die Quinte:
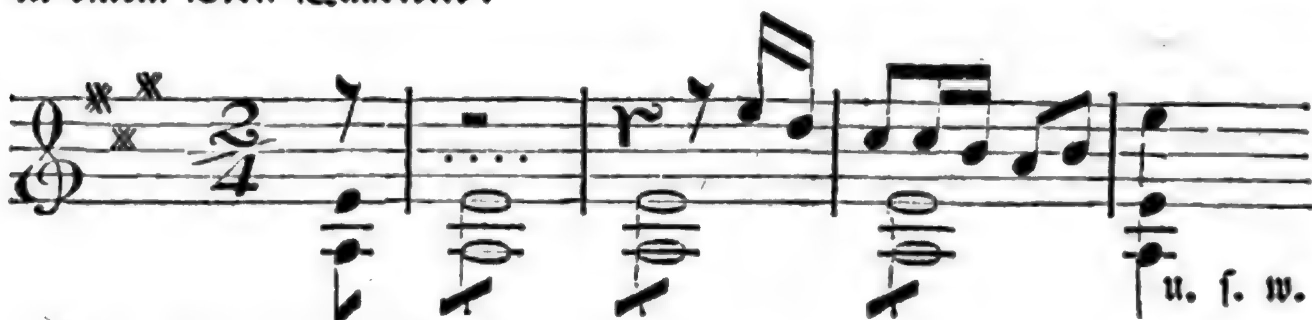


Sehr oft entstehen durch solche Auslassungen Mehrdeutigkeiten in der Bestimmung und Erklärung der Harmonie: ein Hauptseptimenaccord mit ausgelassenem Grundtone z. B. kann aussehen wie ein verminderter Dreiklang, und eine Verbindung von nur 2 Tönen kann den verschiedensten Grundharmonien angehören, so darf die Terz e — g sowohl dem Accorde von c dur als dem von e moll zugeschrieben, auch für den Hauptseptimenaccord über c mit ausgelassenem Grundtone und ausgelassener kleiner Septime, ferner für den Septimenaccord über e mit ausgelassener Quinte und Septime, und endlich sogar für den Hauptseptimenaccord über a mit ausgelassenem Grundtone und ausgelassener Terz angesehen werden. Um nun solche Mehrdeutigkeiten und auch die oft dadurch entstehende nicht wohlthuende Leere in dem harmonischen Klange zu vermeiden, sind folgende Hauptregeln dabei zu beobachten: 1) niemals darf unnöthig nur willkührlich ein Intervall ausgelassen und dafür ein anderes beliebiges verdoppelt werden, vielmehr ist jede Harmonie so lange vollständig zu nehmen, als keine Umstände vorhanden sind, die eine Auslassung unvermeidlich machen. Dergleichen können oft durch die Fortschreitung der Stimmen herbeigeführt werden. In dem Accorde 2 z. B.
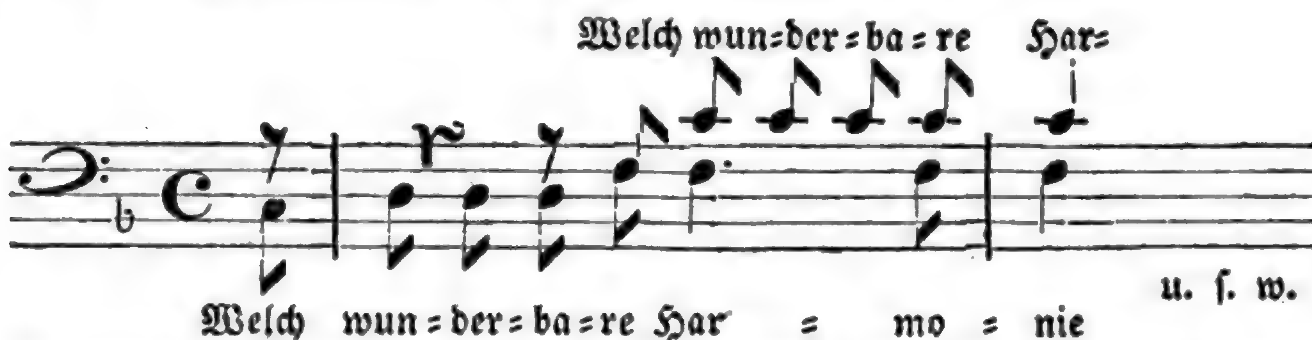


ist c dreimal vorhanden, die Quinte aber fehlt, und zwar weil unter den 4 Stimmen des ersten Accords keine sich befindet, die, wenn ein vollkommener Schluß entstehen soll, zu dem Tone g fortschreiten könnte. Aus demselben Grunde fehlt in dem, übrigens weniger wohltönenden, Accorde 4 die Terz; 2) entsteht aber auch in diesem Falle, wo die Stimmführung eine Auslassung nothwendig macht, dadurch eine Mehrdeutigkeit, die zu vermeiden man Ursache hat, so muß lieber die Fortschreitung irgend einer Stimme in solcher Weise geändert werden, daß dadurch der A. vorgebeugt wird. Die fehlende Terz z. B. in jenem Accorde 4 könnte in solchem Falle gewonnen werden, wenn man den ersten Baß des Accordes 3 von der Quinte zur Septime fortschreiten ließe, ehe der Schlußaccord 4 erfolgt; diese Septime würde dann zur Terz und der zweite Baß zur ersten Octave des Grundtones des folgenden Accords übergehen:



3) in der Dreiklangs-Harmonie ist es nicht gut, den Grundton und dessen Quinte ohne dessen Terz hören zu lassen, wenigstens würde dieselbe immer leer und etwas sonderbar klingen, zumal wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als die Grundnote. Eben dieser Sonderbarkeit wegen aber kann die A. der eigentlichen Terz zuweilen auch von pikanter Wirkung, und daher namentlich im komischen Style sehr zweckmäßig seyn. So Haydn in einem Viol. Quartette:



und in einem vierstimmigen Gesange:



Merkwürdig dabei ist, daß, wenn die Terz und Quinte zugleich fehlen, die Harmonie alsdann weit weniger leer klingt, als wenn der Grundton und die Quinte ohne Terz gehört werden; 4) nur bei der Dreiklangsharmonie auf der Dominante darf die Terz ausgelassen werden, ohne daß jene deshalb als zu leer oder wohl gar als komisch erschiene. Doch ist es auch in diesem besonderen Falle weniger gut, wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als der Grundton. Im Uebrigen muß die A. der Einsicht des Tonsetzers überlassen bleiben; im Ganzen genommen ist jedes Intervall derselben unterworfen; ob Mehrdeutigkeit dadurch entsteht, kann nur die Verbindung der verschiedenen Harmonien, das eben Vorhergehende und gleich Nachfolgende entscheiden.

Ausschmücken kann man ein Tonstück sowohl bei der Composition als bei dem Vortrage desselben. Der Componist schmückt sein Tonwerk aus, wenn er es bereichert mit allerhand zufälligen Schönheiten (s. d. Art. Ausarbeitung); die Ausschmückung beim Vortrage ist dasselbe was Auszierung, eine passende Anwendung der willkührlichen Manieren, s. dies.

Ausschreiben nennt man 1) das Abschreiben der einzelnen Stimmen irgend einer Partitur auf einzelne Blätter oder Bogen, so daß eine jede derselben für sich benutzt werden kann; 2) dasjenige Verfahren eines Tonsetzers, wenn derselbe ganze Stellen aus den Werken Anderer abschreibt, und in seinen Compositionen Gebrauch davon macht. Es wird unbedingt vorausgesetzt, daß an einem Kunstwerke Niemand weiter Theil hat, als derjenige, der sich als dessen Schöpfer nennt; Aehnlichkeiten unter Producten, die ein und derselben Kunst angehören, sind nicht zu vermeiden

und gehören nicht hieher; allein bei vollkommener Uebereinstimmung ganzer Stellen zweier sonst ganz verschiedener Compositionen sagt man, der eine Verfasser habe den andern ausgeschrieben. Der Ausdruck „abschreiben" wird in diesem Sinne nicht ganz richtig gebraucht, in sofern nicht das ganze Tonstück irgend eines Componisten von einem andern wirklich ab-, sondern nur einzelne Stellen daraus abgeschrieben werden. Aus demselben Grunde würde man auch das A. in der ersten Bedeutung fälschlich „Abschreiben" nennen, denn die Stimmen bilden einzelne Theile, die aus dem Ganzen der Partitur geschrieben werden. Eine 3te Bedeutung von A. ist endlich das Aussetzen der Baßbezifferung, oder das Aufschreiben der durch diese bezeichneten Harmonientöne in das Liniensystem unter den bereits vorhandenen Melodienton. Dies geschieht natürlich in derselben Weise, wie die bezifferten Töne gespielt werden. Vergl. Baßbezifferung und die damit in Verbindung stehenden Artikel.

Ausschreien die Stimme heißt, durch viele Uebung im Gesange dem Stimmentone mehr Rundung, Festigkeit und Klangfarbe zu geben, überhaupt ihn so verbessern, wie es durch häufiges und anhaltendes Singen geschehen kann. Deshalb darf darunter auch keineswegs ein wirkliches Schreien verstanden werden; dies verdirbt mehr die Stimme, als daß es sie verbesserte, namentlich hohe Soprane jüngerer Personen, die allemal dadurch einen noch viel härteren Ton und noch unbiegsamere Stimmorgane bekommen. S. d. Art. Ueberschreien. Der erste und hauptsächlichste Zweck, der durch das A. d. St. bestimmt erreicht werden kann, ist das Vertilgen oder wenigstens Vermindern der Rauheit und rohen Heiserkeit, die fast jedem ungebildeten Stimmentone eigenthümlich ist, besonders bei erwachsenen Personen. Bei diesen nämlich haben alle Stimmorgane ihre gehörige Größe und Festigkeit erhalten, nur die Stimmritze und Mundhöhle sind noch nicht genug ausgedehnt und gerundet. Dadurch entsteht ein unebener und rauher Ton, der aber immer mehr an Reinheit und Rundung gewinnt, je mehr durch öfteres zweckmäßiges Singen die Mundhöhle gewölbt und die Stimmritze erweitert wird. Das Uebrige unter dem Art. Stimmblidung.

Aussetzen — s. Ausschreiben.

Aussingen — bedeutet bei der menschlichen Stimme dasselbe, was bei den Instrumenten das ausspielen; ausgesungen ist jene, wenn durch übermäßigen oder unrichtigen Gebrauch sie ihr Metall und die Sicherheit in der Intonation verloren hat. Etwas ganz anderes ist das Ausschreien der Stimme. S. dies. Art.
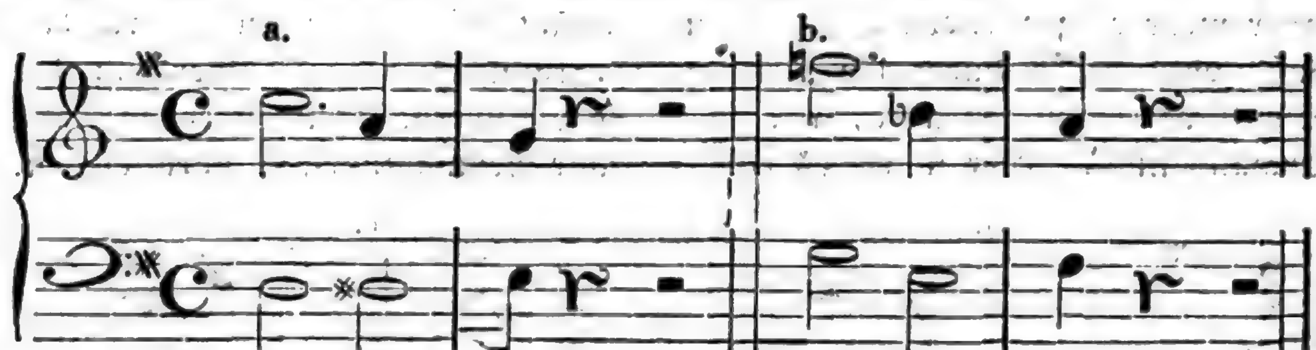
Ausspielen. Instrumente heißen ausgespielt, wenn durch zu langen Gebrauch ihre Mechanik abgenützt ist; ein Clavier ist ausgespielt, wenn unter Anderen das Hammerwerk sich nicht mehr gehörig auslöst ꝛc.; eine Flöte, wenn die Löcher ausgegriffen sind und die Klappen nicht mehr recht schließen. Ganz unrichtig wird der Ausdruck ausspielen mit dem Worte einspielen verwechselt, und von Instrumenten gebraucht, denen durch kunstgemäßes Spiel das Holzige im Ton, das Harte und Schwere im Anschlage, und das Heisere und oft zischend Hauchige im Anblasen, das sie meistens alle im Anfange haben, genommen ist. S. d. Art. einspielen. a.

Aussprache beim Gesange. Erst durch die Verbindung des Wortes mit dem rein musikalischen Klange der menschlichen Stimme entsteht der Gesang und erhält dieser seine volle Bedeutung; daher ist die
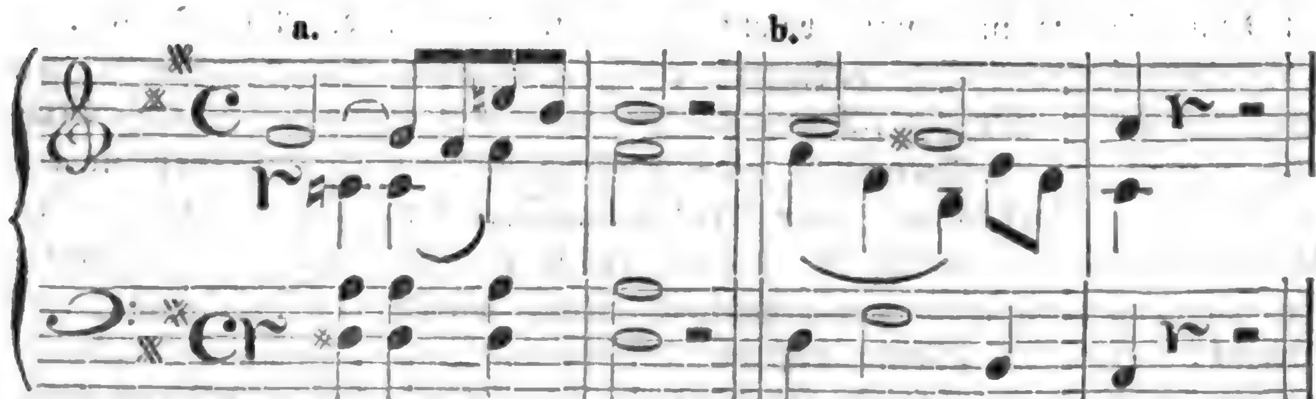
deutliche A. eine der ersten Forderungen, welche an den Sänger gemacht werden muß. Deutlichkeit der A. ist aber nicht genug, sie muß auch angenehm und schön seyn, wenn der Gesang seine höchste Wirkung erreichen soll. Dies führt auf eine Unterscheidung der eigentlichen Pronunciation und Articulation in der Aussprache; erstere besteht in derjenigen Intonation eines jeden Sprachlautes, welche der gute Gebrauch der Sprache bestimmt, oder daß man einem jeden Sprachlaute den richtigen Ton giebt; letztere ist die Unterscheidung der Sylben unter sich, daß man die Verschiedenheiten einer jeden derselben, also besonders ihre Consonanten merklich macht, und sie mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinne und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte, wo man singt, angemessen ist. In Beziehung auf diesen letztern ist die Aussprache, die Pronunciation, immer gleich, die Articulation aber verschieden, denn je weiter das Local, je größer die Anzahl der Zuhörer und je stärker die Besetzung der begleitenden Instrumente ist, desto mehr muß die Stimme an Kraft und Stärke auch bei der A. zunehmen, ohne jedoch je zu übertreiben. So bald sich nun die richtige Pronunciation und angemessene Articulation mit einander verbinden, wird die A. angenehm und schön. Behuf der Aneignung einer guten Pronunciation muß man zunächst auch im gewöhnlichen Sprechen von allem Provinziellen sich loszumachen, und besonders das Helle, Tönende und Klangvolle in der A. der einzelnen Wörter und Laute zu gewinnen suchen, wodurch sich die Italiener so vorzugsweise auszeichnen. Das geschieht durch Uebung der einzelnen Sprachlaute. Ist dieses auch, sowohl beim Sprechen als beim Singen, nicht gerade sehr angenehm, so ist es doch sehr nützlich, denn nur die durch eine solche Uebung erreichte Vollkommenheit im Einzeln kann zur wahrhaft guten A. im Zusammengesetzten verhelfen, wenn man vielleicht Gedichte laut und langsam declamirt und, mit ausschließender Rücksicht auf den vorliegenden Zweck, häufig solche Recitative singt, deren Töne den natürlichsten Umfang der Stimme niemals überschreiten, ja die äußersten Grenzen derselben kaum erreichen. Durch ein ähnliches Mittel gewöhnt man sich an eine richtige Articulation, gegen welche am häufigsten bei den Endsylben und in vielsylbigen Wörtern gefehlt wird; nämlich durch öfteres lautes und zwar langsameres Lesen, als es dem Inhalte nach sonst nöthig seyn möchte; durch eine ziemlich gleichmäßige Betonung der Sylben und Wörter, ohne dabei Anfangs schon besondere Rücksicht auf den declamatorischen Ausdruck zu nehmen, und endlich ebenfalls durch das Singen vorhin bezeichneter Recitative. Die gewöhnlichsten Fehler in der Pronunciation werden begangen bei der Unterscheidung der Laute a und o, o und u, i — ö und ü, e — ä, b — p, d — t, ch — g, f — v, g — k — j, s — sch etc. wobei selten mit gehöriger Präcision verfahren wird (s. d. Art. Consonant und Vocal); ferner durch Aspiriren (s. dies.), Lispeln, näseln, schnarren, Verdoppelung der Vocallängen ꝛc. Die meiste Schuld daran trägt größtentheils die Verwöhnung in früheren Jahren und die angeborne Mundart; daher trifft man einige jener Fehler mehr bei den süddeutschen und überhaupt südländischen, andere mehr bei den norddeutschen und nordländischen Sängern. (S. Sprache). Den Männerstimmen ist von Natur aus eine größere Fähigkeit zur deutlichen Aussprache verliehen, als den Frauenstimmen, daher haben Sängerinnen noch mehr Fleiß auf das Studium derselben zu verwenden als Sänger. Ueber das Weitere vergl. man den Art. Orthoepik.

Austauschung der Auflösung. Die Auflösung eines Accor=

des oder Intervalles ist nichts anders als eine Fortbewegung desselben, welche sich für sich selbst schon aus der Natur eines jeden Tonverhältnisses entwickelt. Es ist demnach durchaus nichts Erdachtes, daß die Hauptseptime z. B. abwärts, die übermäßige Quinte aufwärts und die verminderte Terz wieder abwärts fortschreiten oder sich fortbewegen muß, um als dissonirendes Intervall in ein consonirendes sich aufzulösen, oder daß die große Septime in die darüber liegende Octav leitet (Leitton): die eigenthümliche Natur ihres Klanges verlangt es so; nicht weniger liegt auch in dieser die allgemein angenommene Regel begründet, daß jedes Intervall in eben derselben Stimme sich auflösen muß, in welcher es gebraucht wurde. Nun können zuweilen aber Fälle eintreten, wo durch das strenge Befolgen dieser Regel nicht allein der freie Erguß eines ausdrucksvollen Gesanges verhindert, sondern auch die nothwendige Wirkung der einzelnen Stimmen nicht vollständig erreicht werden würde, und der Tonsetzer daher die Verbindlichkeit der regelrechten Fortbewegung, welche die Seele überdies mehr von dem Ganzen eines Accordes als von der einzelnen Stimme zu fordern scheint, einer andern Stimme überträgt, als in welcher sich der anstößige oder dissonirende und jene Fortbewegung zugleich veranlassende Ton befindet. Dies Verfahren wird denn in der Kunstsprache mit dem Ausdrucke **austauschen** oder **Austauschung der Auflösung** bezeichnet. Man theilt dieselbe ein in eine **melodische** und **harmonische**. Die melodischen Austauschungen sind die häufigsten, und kommen meistens in den oberen Stimmen vor; so schreitet z. B. in
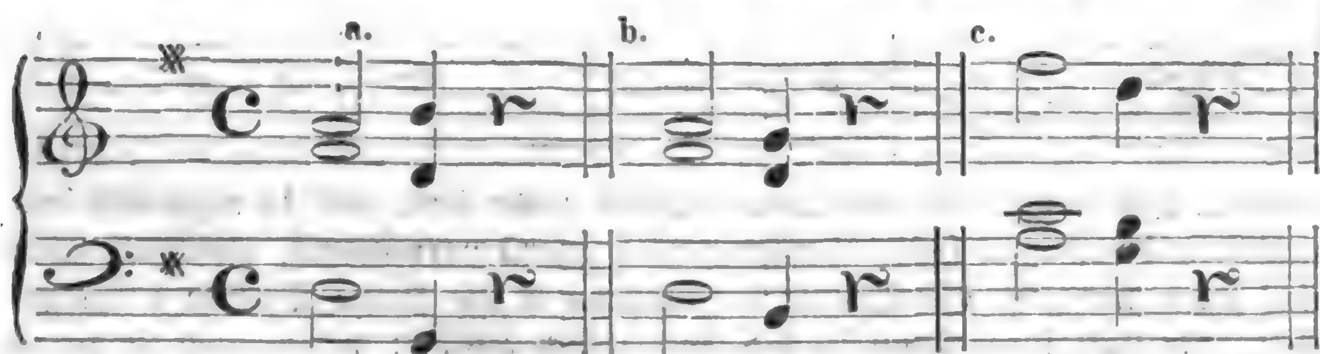


in beiden Harmonien die erste Hauptseptime nicht fort, wie es eigentlich seyn sollte, in die Terz, sondern wird bei a zuerst vermindert, alsdann aber auch noch nicht in die Quinte h, sondern in die kleine Quinte a fortgeführt, die statt ihrer dann in die Terz g sich auflöst; bei b wird sie zuerst None, löst sich aber auch als solche nicht auf, sondern schreitet fort in die kleine Quinte b, und diese erst löst als ursprüngliche Hauptseptime statt ihrer sich auf in die Terz a. In folgenden zwei Beispielen geschieht dasselbe in den Mittelstimmen wie auch im Basse:



bei a tauscht die Mittelstimme die verminderte Septime c mit der Oberstimme gegen die Terz fis aus; bei b schreitet die in der dritten Umkehrung im Baß liegende kleine Septime fis, anstatt sich ins e aufzulösen, zu h fort, und überträgt dagegen die Verbindlichkeit der Auflösung der Mittel-

stimme. Das Prinzip, welches den Tonsetzer bei solchen A. zu leiten hat, ist dasselbe, welches allen melodischen Verwechselungen, mögen sie dissonirende oder consonirende Intervalle treffen, zum Grunde liegt. Dieselben können die Seele des Hörers so beschäftigen, daß sie wegen der ganz besonderen Aufmerksamkeit auf die eigenthümliche Bewegung des Gesanges die harmonische Bewegung jedes einzelnen Intervalles ganz vergißt. Daß es weniger rein harmonische A. giebt als melodische, findet seinen hauptsächlichsten Grund darin, daß jeder gute Tonsetzer sich möglichst bestrebt, jedweder Stimme einen schönen Gesang zu geben, wie dies schon in der Idee der Tonkunst begründet liegt, und daher die meisten eigentlich harmonischen A. mehr als melodische erscheinen. Ein solcher Fall war schon in dem letzteren Beispiele unter a, wo die erste Mittelstimme, wenn sie die verminderte Septime c abwärts in die Sexte h aufgelöst haben würde, mit der oberen Stimme eine Octav gebildet hätte. Ueberhaupt aber muß man hiebei mit der größten Vorsicht verfahren, weil die Seele, die Bewegung einer jeden Stimme verfolgend, in diesem Falle ungestört die Fortschreitung eines jeden Intervalles beobachtet, und durch die unrichtige Auflösung sehr beunruhigt wird. So geht z. B. in vielen Tonstücken, besonders in den Mittelstimmen, die große Terz als Leitton, anstatt als solcher seinem Charakter gemäß aufwärts fortzuschreiten, um eine Terz herab, wie in dem unten folgenden Beispiele bei a. In sofern dies in den Mittelstimmen, und so geschieht, daß derjenige Ton, in welchen sich dieses Intervall auflösen sollte (hier also g), von einer noch volleren, und daher mehr eingreifenden Stimme ausgetauscht wird, wie bei a durch den Baß, oder bei b durch die Oberstimme, kann es geduldet werden; bei wesentlichen Stimmen aber, wie bei c, so wie überhaupt im strengen Satze durchaus nicht. Hier würde es eine schlechte Gesangsführung voraussetzen.



Daher geschehen denn auch die A., wenn sie einmal vorkommen sollen, am besten bei kleineren oder geringeren Pausen, kurzen Noten, überhaupt da, wo der Seele das genaue Verfolgen der Fortschreitung mehr entrückt und erschwert ist, z. B. bei einer vollstimmigen Musik, wo jedes Intervall dem Gehöre mehrmals besetzt erscheint. Vergl. d. Art. Satz und Stimmensatz. — Der harmoniekundige Gottfried Weber erklärt diese Lehre von der A. für ein „Theorem, das unter den vielen unnöthigen Mühen, welche unsere Theoristen blos dadurch sich aufgehalset, daß sie die Theorie des Tonsatzes mit einer Menge unnützer Gebote und Verbote belastet haben, gegen welche sie dann eben so mühevoll wieder selbst anzukämpfen genöthigt sind, eine bedeutende Rolle spielt", und nicht ganz mit Unrecht, denn nicht allein, daß dem Gesetze der Auflösung an sich dadurch offenbar widersprochen wird, sondern die Tonsetzer erhalten dadurch auch die passendste Gelegenheit, ihre oft grundfalschen Fortschreitungen sehr naiv mit einem eigenen, von den Theoristen aufgestellten Regelwerke zu entschuldigen, und wohl gar als richtig darthun zu können. Die Sache der A. an sich ist vollkommen tadelfrei; das Widersprechende gegen die gewöhn=

lichen Auflösungsgesetze, welches in ihr liegt, wird nur durch die meistens mangelhafte und unrichtige Aufstellung dieser von Seiten der Theoristen veranlaßt. Ein Beweis dafür ließe sich vielleicht schon aus alle den oben gegebenen Beispielen herleiten. Als bloße Ausnahmen von der Regel können die Fälle der A. nicht betrachtet werden, da ihrer so viele sind, daß man sich bereits auch genöthigt gesehen hat, auf sie eine eigene Regel zu bauen. In sofern Weber jenes Theorem rundweg und so entschieden für nichtig erklärt, konnte er auch nicht anders, als seine Beweise so ausführlich als möglich zu liefern. Er thut dies, indem er mit großem Aufwande von Scharfsinn ein ganz neues System der Auflösung entwirft; ob übrigens mit einem gleich entschiedenen Glücke, wollen wir dahin gestellt seyn lassen. Hier ist nicht der Ort, seine desfallsigen Ansichten zu wiederholen und näher zu beleuchten; wer sich weiter davon unterrichten will, findet eine mehr als genügende Abhandlung darüber in der Zeitschrift Cäcilia Bd. XIV. pag. 77 ff.

Ausweichung. Die Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang, Modulation, haben so verwandte und so vielfach verwechselte Bedeutung, daß es nöthig scheint, sich vorerst über den Sinn eines jeden zu verständigen. — Modulation im weitern Sinne heißt das ganze harmonische Gewebe eines Tonsatzes; im engern Sinne aber die Verknüpfung verschiedener Tonarten zu einem Tonstücke. Ausweichung heißt der Schritt aus einer Tonart in eine andere, gleichviel zu welchem Zwecke und mit welchen Mitteln er geschieht. Uebergang endlich heißt diejenige Ausweichung, welche uns nach einem neuen Tone führt, in der Absicht, in demselben einen besondern Gedanken oder ganzen Abschnitt eines Tonstückes vorzutragen. — Im Gegensatz zu Uebergang sagt man bei Ausweichungen, die nur nebenbei, ohne jene Absicht eines selbstständigen Inhalts, fremde Tonarten mit unserm Tonsatze verbinden: man sey die fremden Tonarten nur durchgangen, habe sie nur gleichsam im Vorbeigehn berührt. Gegenwärtig ist also nur von der Art und Weise, von den Mitteln der Ausweichung die Rede; von der Vollendung oder Befestigung derselben s. d. Art. Uebergang; von dem Zwecke derselben s. d. Art. Modulation. — Ausweichen heißt: eine Tonart — den Ton- und Harmonienkreis einer Tonart mit dem einer andern vertauschen; z. B. die Töne und Accorde von C dur mit denen von G dur rc. Zu einem solchen Uebertritt wird man nicht nöthig haben, alle Töne und alle Accorde der beiden Tonarten anzugeben, sondern nur diejenigen, welche eine von der andern — die neu zu ergreifende Tonart von der bisherigen — oder auch von allen übrigen zugleich unterscheiden; bei einem Uebergange von C dur nach G dur z. B. wird es zunächst nur auf den einen Ton ankommen, der beide Tonarten von einander unterscheidet, nämlich auf fis. Ein solcher Ton ist Leitton genannt worden. Nun können aber zwei Tonleitern sich in mehreren Tönen unterscheiden; z. B. A dur von C dur durch die Töne fis, cis, gis. Schon fis und cis sind nicht mehr in C dur einheimisch; aber sie gehören ebensowohl, ersteres dem G und D dur, letzteres dem D dur an, als dem A dur. Sicheres Kennzeichen der neuen Tonart kann also nur der zuletzt eingetretene Ton seyn, das gis. Allein bald gewahren wir, daß überhaupt kein einzelner Ton ein sicheres Zeichen genannt werden kann; denn jeder fremde Ton kann als Durchgang, Verzierung rc kurz als ein blos zufälliger, gar nicht dem wesentlichen Inhalte des Tonsatzes angehöriger Ton auftreten. Hiermit erscheint also das Kennzeichen der Leittöne überhaupt als unzureichend; nur eine Harmonie, welche

die neue Tonart von der alten, oder sogar von jeder andern unterscheidet, kann Kennzeichen — und Mittel der Ausweichung seyn. Unter allen Accorden ist es **zunächst** der Septimenaccord auf der Dominante (**Dominantenaccord**) der als vollkommenes Kennzeichen seiner Tonart dienen kann; denn er kommt in keiner andern Tonart vor, kann in keiner andern Tonart mit deren Tönen gebildet werden. Der Dominantaccord von C z. B., g — h — d — f, kann nur in der Tonart c vorkommen; nicht aber in G; denn in G existirt kein f, sondern fis. Dieses fis bleibt aber allen ferneren Tonarten mit erhöhten Tönen eigen; folglich kann in ihnen allen der Accord g — h — d — f nicht statt finden. Eben so wenig könnte man ihn aber in F bilden; denn da fehlt es an dem Tone h, für den b eingetreten ist. Dieses b bleibt allen Tonarten mit erniedrigten Tonstufen, z. B. B dur, Es dur ꝛc., eigen; folglich kann in ihnen allen der Accord g — h — d — f **nicht**, sondern nur in C statt finden. — Gleicher Beweis ist natürlich von dem Dominantaccorde jeder andern Tonart zu führen; z. B. der Dominantaccord von D, a — cis — e — g kann weder in A dur noch einer höhern Tonart statt finden, weil es in ihnen allen kein g sondern dafür gis giebt; er ist auch nicht in G, C, oder einer mit Been vorgezeichneten Tonart zu bilden, weil in ihnen allen kein cis existirt. Noch Eins ist von diesem Accorde voraus zu bemerken: er zeigt zwar auf das Bestimmteste die Tonart (z. B. g — h — d — f die Tonart c) an, läßt aber das Tongeschlecht (Dur oder Moll) unentschieden, da er dem Dur-, wie dem Mollgeschlechte eigenthümlich ist. — Nun zur Sache selbst. I. Ausweichungen mittelst des Dominantaccordes. Erscheint im Fortgange eines Tonsatzes der Dominantaccord einer neuen Tonart, so ist er das sichere Zeichen, daß die Modulation sich in dieselbe gewendet hat. Wollen wir also, umgekehrt, in einen neuen Ton übergehen oder ausweichen, so führen wir dessen Dominantaccord ein. Dies muß kunstgerecht, also 1) ohne fehlerhafte Fortschreitung, 2) in regelmäßigem Zusammenhange mit den vorangehenden Harmonien geschehen; oder es müssen 3) in der Richtung, im Sinne der Composition Gründe liegen, die von den allgemeinen Regeln des Zusammenhanges entbinden. Alle drei Punkte siehe in den harmonischen Artikeln. Soll also von C nach D ausgewichen werden, so bedarf es dazu einer nach obigen Bedingungen eingerichteten Einführung des Dominantaccordes von D.

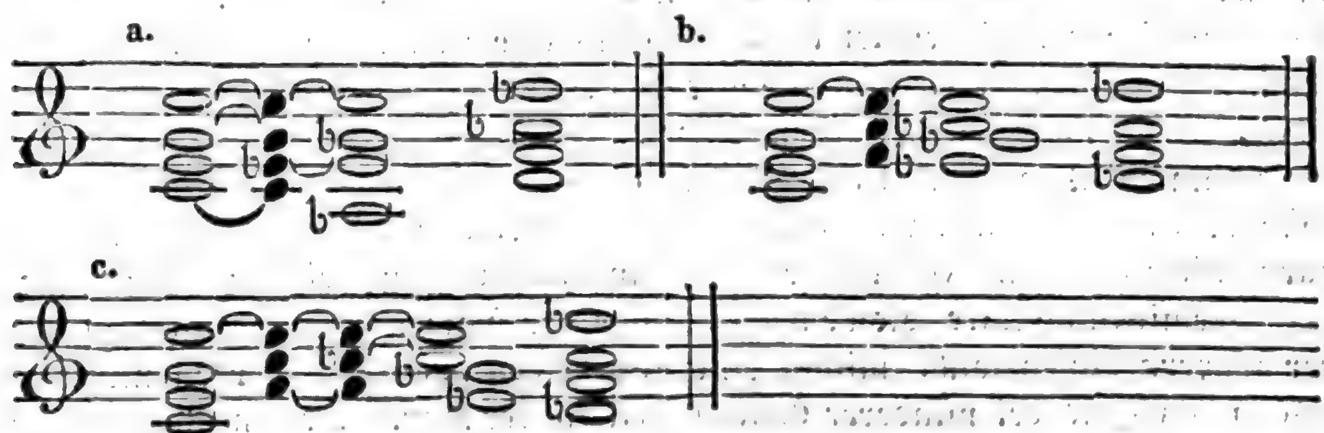
1) [Notenbeispiel] oder

Das einfache mechanische Verfahren für jede solche Ausweichung ist, daß man nach dem letzten Accorde der bisherigen Tonart und einem leeren Raume den Dominantaccord (und tonischen Dreiklang) der neuen Tonart aufzeichnet:

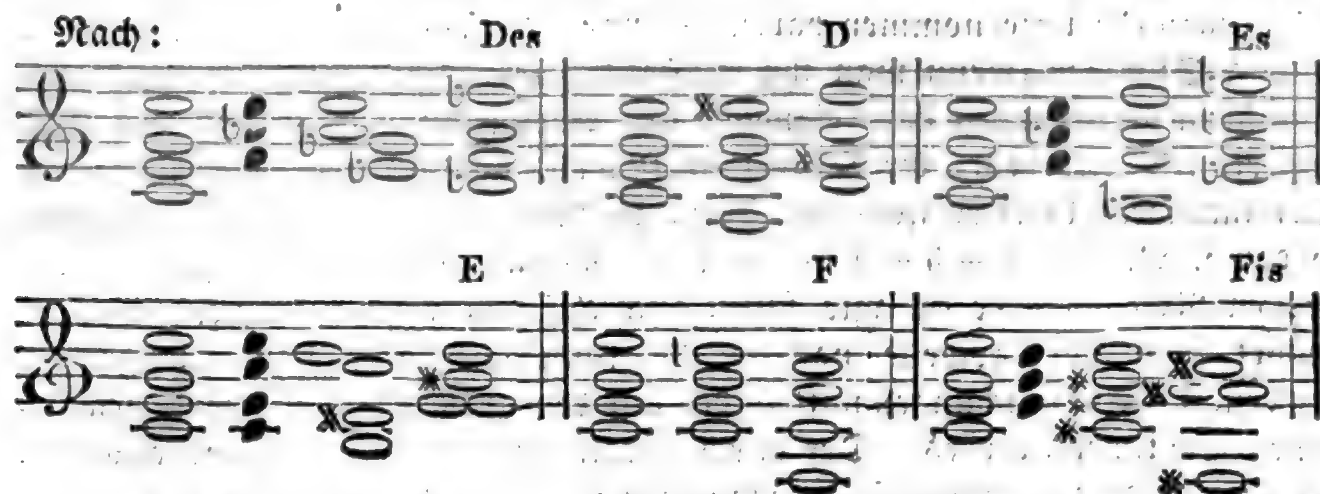
2) [Notenbeispiel: C … Des]

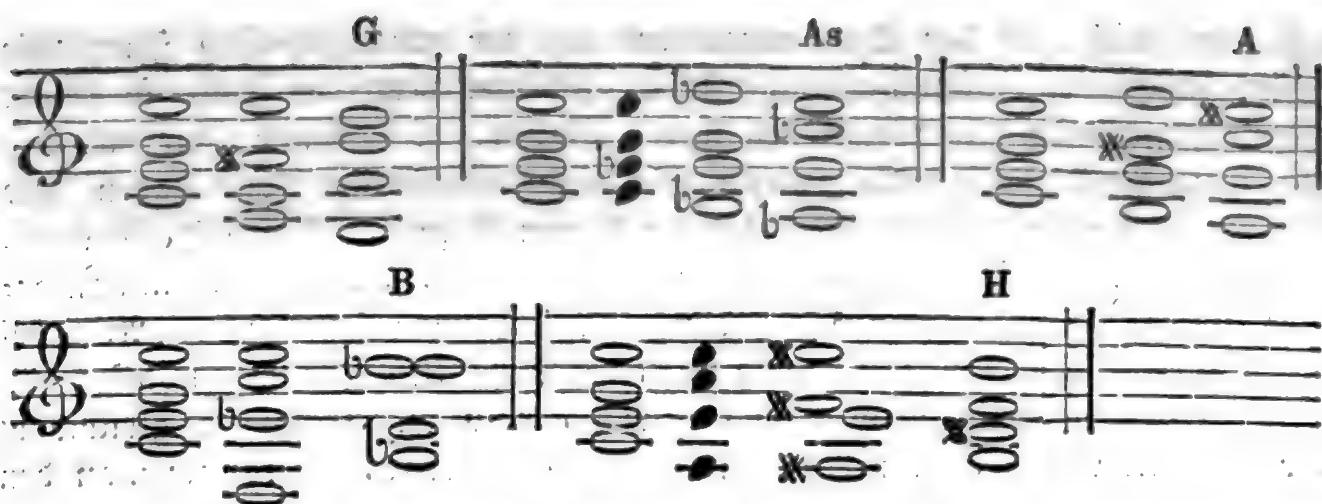
3) [Notenbeispiel]

und nun prüft, ob der Dominantaccord mit der vorangehenden Harmonie in regelmäßigem Zusammenhange steht. Ist dies nicht der Fall, so schiebt man vermittelnde Accorde in den leeren Raum, d. h. solche, die mit beiden unzusammenhängenden Harmonien gemeinschaftliche Töne haben und dadurch zum verbindenden Mittelgliede dienen können. — Die obige Ausweichung (1) nach D z. B. bedarf keiner Vermittlung, denn der Dominantaccord von D hängt mit c — e — g durch zwei Töne zusammen. — Auch bei der Ausweichung Nr. 2 ist eine weitere Vermittlung nicht nöthig, da wenigstens ein verbindender Ton existirt, c nämlich. Erscheint gleichwohl der Eintritt von drei fremden Tönen zu befremdend, so könnte man den kleinen Dreiklang auf c einschieben (bei a) oder auch den großen Dreiklang auf F (bei b)



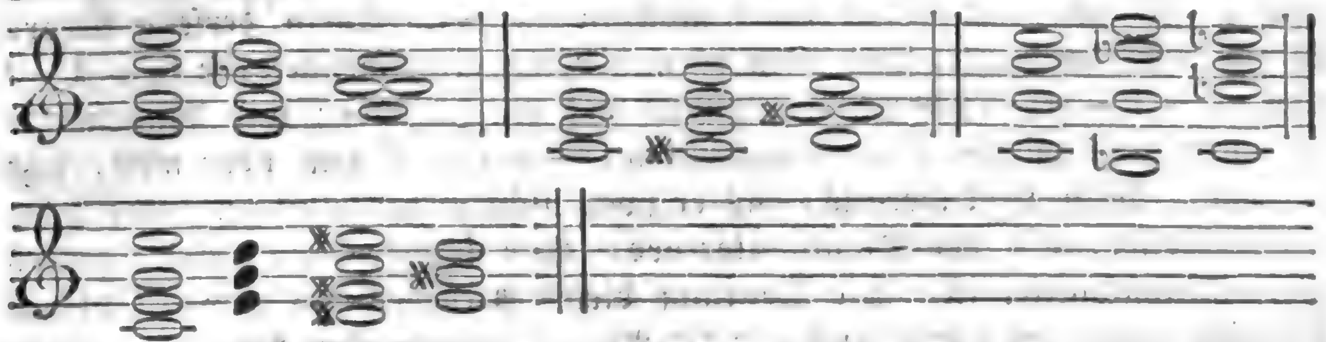
oder nebst diesem (wie bei c) auch den kleinen Dreiklang auf f. Im ersten Falle wird von den drei gleichzeitigen Fremdtönen einer vorweg genommen und überall eine Verbindung von zwei Tönen hergestellt; im zweiten Falle wird wenigstens gehindert, daß unmittelbar nach e — g das fremde es — ges mit as erscheint; im dritten wird wieder doppelte Verbindung erzielt, während der Schritt in die Unterdominante zu den nächsten gehört und an die Tonart derselben erinnert, die näher an des liegt, als c. Wir gewahren hier sogleich praktisch, daß es von einem Punkte zum andern mehr als eine, bald einfachere bald zusammengesetztere Vermittelung geben kann, deren nähere Würdigung übrigens nicht hierher, sondern in die harm. Artikel gehört. Es ist aber unrichtig, wenn diese Vermittelungen von einigen Tonlehrern als verschiedene Ausweichungen angesehen werden; die Ausweichungen der ersten Classe liegen blos im Eintritte des neuen Dominant=Accordes; es können deren also für jede Tonart (von einer einzigen andern aus) nie mehr als eine statt finden. Demnach giebt es von C aus nach allen andern Tönen in der ersten Classe nur folgende Ausweichungen:



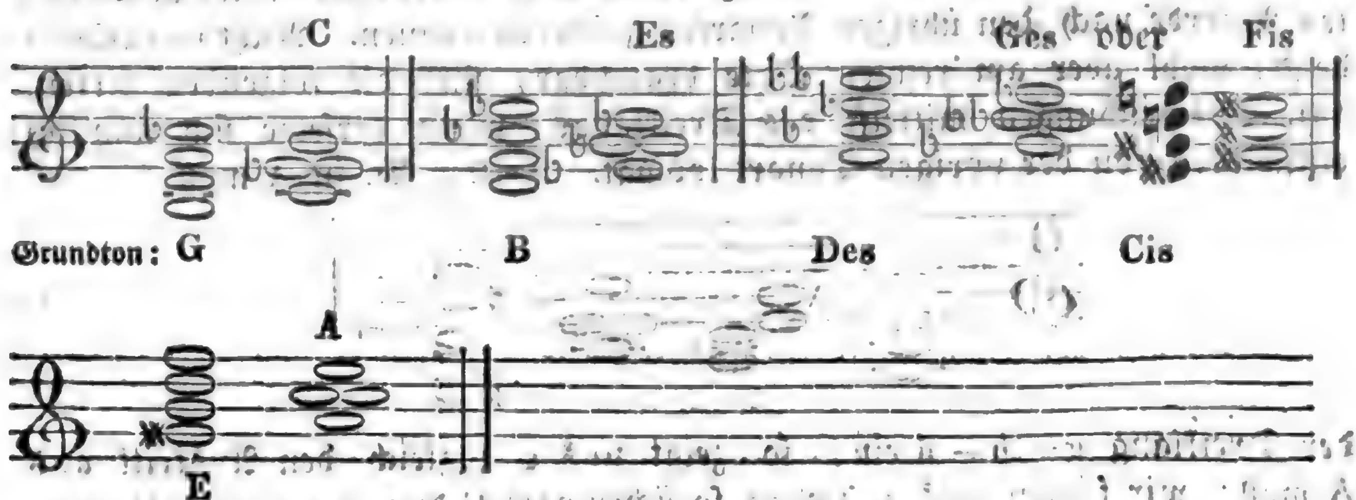


Jede dieser Ausweichungen kann eben sowohl nach Moll, als nach Dur gehen, da der Dominantaccord beiden Geschlechtern gemein ist. Jede kann ferner verschieden eingeleitet werden, kann auch von einer andern in C ansäßigen Harmonie ausgehen, — wobei es freilich oft einer andern Vermittelung, jedoch nach denselben Grundsätzen, bedarf. — Daß übrigens statt der obgenannten Tonarten Des, Es u. s. w. ihre enharmonischen Doppel-Gänger Cis, Dis u. s. w. gebraucht werden können, ist aus d. Art. Enharmonik zu sehen. Endlich sey noch angemerkt, daß bei der Ausfüllung der Vermittlungsstücke bisweilen die Lage der spätern Accorde nicht zu der der frühern passen will, mithin eine von beiden geändert werden muß. — Wenn übrigens bei minderer Geläufigkeit in der Harmonie ein Zweifel entsteht, wo man zwischen zwei unverbundenen Accorden eine Vermittelung finden könne, so suche man sie in Accorden, die auf solche Tonarten hinweisen, welche in der Nähe oder Richtung der neu zu betretenden liegen. Will man z. B. von C nach Des oder As, so werden nicht die Accorde g — h — d oder e — g — h (die nach den Kreuztönen G dur und E moll hinweisen) sondern c — es — g, f — a — c, f — as — c (die auf C moll, F dur und F moll hindeuten) Vermittelung bieten. Es ist oben gezeigt worden, daß der Dominant-Accord der erste vollkommen geeignete Accord ist, eine Tonart zu indiziren, folglich in sie auszuweichen. An dieser Eigenschaft nehmen nun die von ihm abgeleiteten Accorde mehr oder weniger Theil und ergeben folgende weitere Classen. II. Ausweichungen mittelst des großen Nonenaccords. Derselbe entsteht, wenn man in Dur dem Dominantaccorde noch eine Terz, die None des Grundtones, zufügt, z. B. aus g — h — d — f den Accord g — h — d — f — a macht. Er enthält den ganzen Dominantaccord, muß also eben so bestimmt die Tonart anzeigen; ja er stellt sogar durch den neuen obersten Ton das Geschlecht fest, obwohl man ihn auch unbedenklich nach dem Moll-Dreiklange fortführen kann. Folglich ist er zu allen Ausweichungen geeignet, die wir oben mit dem Dominantaccorde unternommen haben, — vorausgesetzt, daß seine None oder seine 5 Stimmen (wenn man ihn vollständig gebrauchen will) sich nach harmonischen Grundsätzen dazu eignen. III. Ausweichungen mittelst des kleinen Nonen-Accords. Er entsteht in Moll, wie der große in Dur; dem Dominantaccorde wird noch eine Terz, die None des Grundtones, zugesetzt, so daß z. B. aus g — h — d — f nun g — h — d — f — as wird. Alles vom großen Nonenaccorde Gesagte findet auch auf den kleinen Anwendung; er gehört zwar vorzugsweise nach Moll, kann aber auch nach Dur geleitet werden. IV. Ausweichungen mittelst des aus dem großen Nonenaccorde gewonnenen Septimenaccordes. Der durch Weglassung des Grundtones aus dem Nonenaccorde gewonnene Septimenaccord (h — d — f — a aus g — h — d — f — a) ist zwar nicht ganz so bestimmt, als der Nonen- und Dominantac-

cord (z. B. h — d — f — a wär' eben sowohl in A moll, als in C-dur denkbar) aber doch kenntlich genug zur Bewerkstelligung von Ausweichungen. Die folgenden

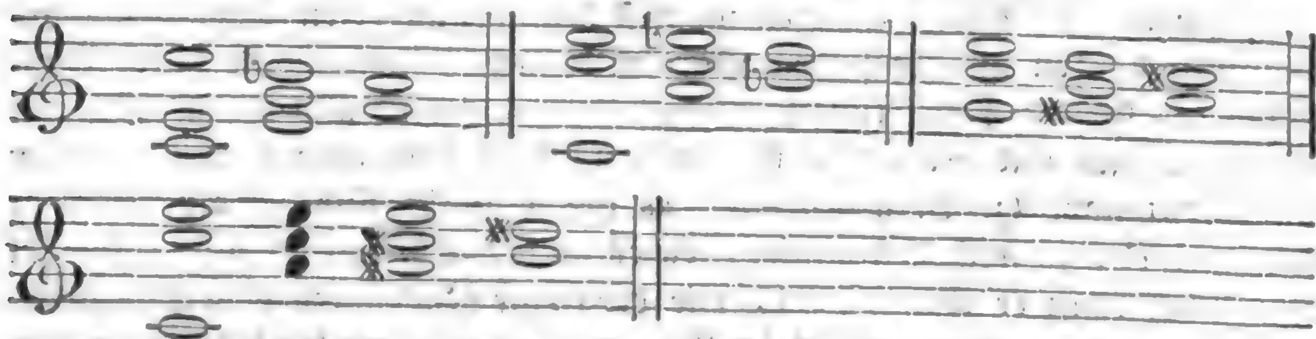


Beispielsweisen sind unstreitig bestimmt genug. Auch hier bedarf es keiner neuen Regel. V. Ausweichungen mittelst des verminderten Septimenaccordes. Wir denken uns denselben aus dem kleinen Nonenaccorde durch Weglassung des Grund-Tones (aus g — h — d — f — as wird also h — d — f — as) hervorgegangen und würden ihn an und für sich eben so bestimmt für seine Molltonart (z. B. h — d — f — as für C moll) finden, als den Dominantaccord; ja noch bestimmter, da er auch das Geschlecht außer Zweifel setzt. Auch kann er eben sowohl, wie der kleine Nonenaccord in Dur übergeleitet werden; und in all' diesen Beziehungen würden die bisherigen Anmerkungen genügen. Allein eine besondere Eigenschaft dieses Accordes führt uns auf ganz neue Kräfte. Sehen wir ihn vorerst rein empirisch auf dem Clavier an, so finden wir, daß jeder seiner Töne vom andern auf der vierten Taste zu finden ist, und daß er so bleibt, wir mögen ihn versetzen, wie wir wollen; h ist von as wieder die vierte Taste. Folglich haben sein Quintsexten-Terzquarten-Secunden-Accord gleiche Tonung mit dem Grundaccorde. Untersuchen wir näher, so sehen wir ihn aus drei kleinen Terzen, h — d, d — f, f — as, zusammengesetzt. Bei den Versetzungen erscheint in as — h eine übermäßige Secunde; diese ist aber enharmonisch mit der kleinen Terz, — as — h klingt wie gis — h oder as — ces. Wenden wir nun bei jeder Versetzung die neue oberste Stufe des Accordes enharmonisch um, verwandeln wir dadurch die übermäßige Secunde in eine kleine Terz, so erhalten wir jedesmal einen neuen Accord, der aber enharmonisch gleichtönend ist mit der Versetzung des ersten Accordes. Jeder dieser Accorde ist natürlich ein neuer verminderter Septimenaccord, weiset uns auf einen neuen kleinen Nonenaccord, eine neue Dominante, eine neue Tonart. So bietet uns denn ein einziger verminderter Septimenaccord mit seinen enharmonisch umgenannten Versetzungen vier verschiedene Ausweichungen;

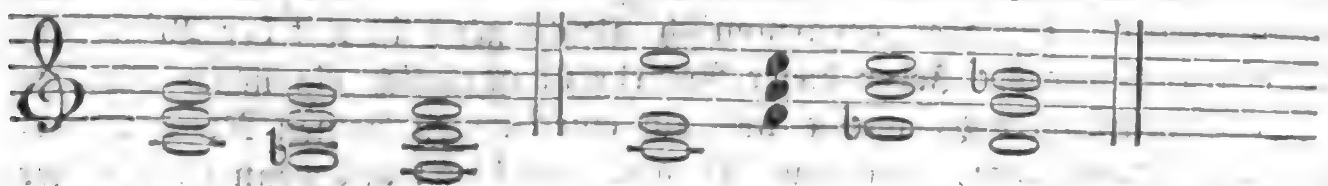


eine Beweglichkeit, die keinem andern Accorde eigen ist, die nun den mannigfachsten Wendungen desselben Satzes die Hand bietet und der Viel-

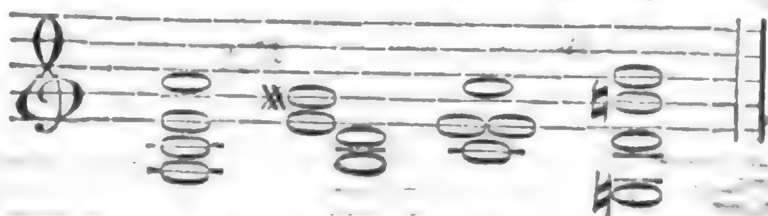
deutigkeit des Accordes verdankt wird. VI. Ausweichungen vermittelst des verminderten Dreiklangs. Aus dem Dominantaccorde tritt durch Weglassung des Grundtones der verminderte Dreiklang hervor, z. B. aus g — h — d — f in C dur (oder moll) h — d — f. Allein derselbe Accord könnte auch hergeleitet seyn vom verminderten Septimenaccorde (h — d — f von gis — h — d — f) durch Weglassung des Grundtones; und dann würde er einer ganz andern Tonart angehören, — vorher C dur oder moll, jetzt A-moll. Man sieht hieraus, daß er zwar nicht so bestimmt auf eine Tonart hinweiset, als der Dominantaccord, aber immer noch befriedigendes Modulationsmittel ist. Die Deutung dieses Accordes als unvollständigen Dominantaccordes würde auch für die Ausweichungen den Vorrang haben. Z. B. in folgenden von C dur ausgehenden Modulationen



wird man die verminderten Dreiklänge eher von den Dominantaccorden auf c, f, e, fis herleiten, als von den verminderten Septimen-Accorden auf cis, fis, eis, fisis, wird sie eher nach F, B, A und H fortführen, als nach D, G, Fis, Gis moll oder dur. Der Grund liegt übrigens für uns darin. Wenn jeder dieser Dreiklänge, z. B der erste e — g — b vom Dominantaccorde c — e — g — b abgeleitet wird, so enthält er die beiden Töne desselben (Terz und Septime e — b), welche die bestimmteste, dringendste Fortschreitung haben, so daß wir es in der Regel mißempfinden, einen seiner Töne abweichend fortschreiten zu hören, z. B. e nach d, statt nach f. Leiten wir ihn aber von cis — e — g — b daß heißt von a — cis — e — g ab, so fehlt einer der ursprünglichen Töne, die Terz cis; wir rathen also eher auf die erste Ableitung, und würden eine Fortschreitung nach D moll fast für irrig empfinden, — obwohl sie in günstigen Lagen, z. B.
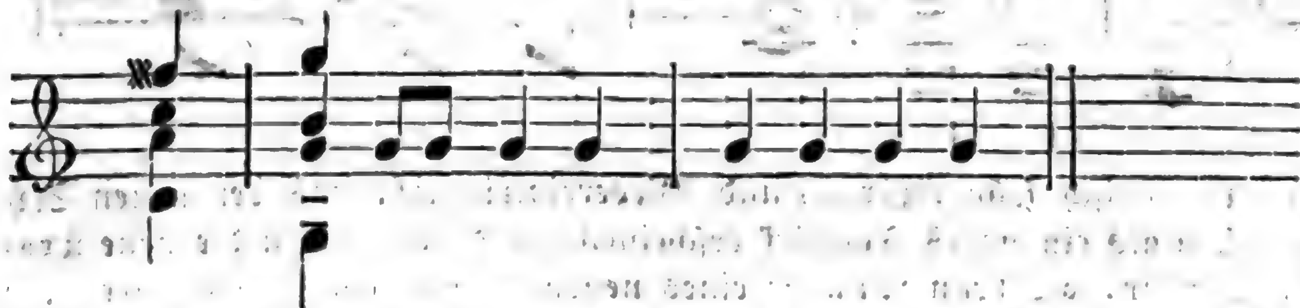


gar wohl zuläßig wäre. Hiermit sind alle Modulationen gegeben, die aus einer bestimmten Tonart mittelst des Dominantaccordes und seiner abgeleiteten Accorde nach den übrigen Tonarten geschehen können. Nicht so entscheidend, wohl aber am rechten Orte brauchbar, sind die folgenden Arten. VII. Ausweichungen mittelst des Dreiklangs, wenn derselbe sich nämlich entschieden von der vorigen Tonart lossagt. Tritt z. B. in A moll
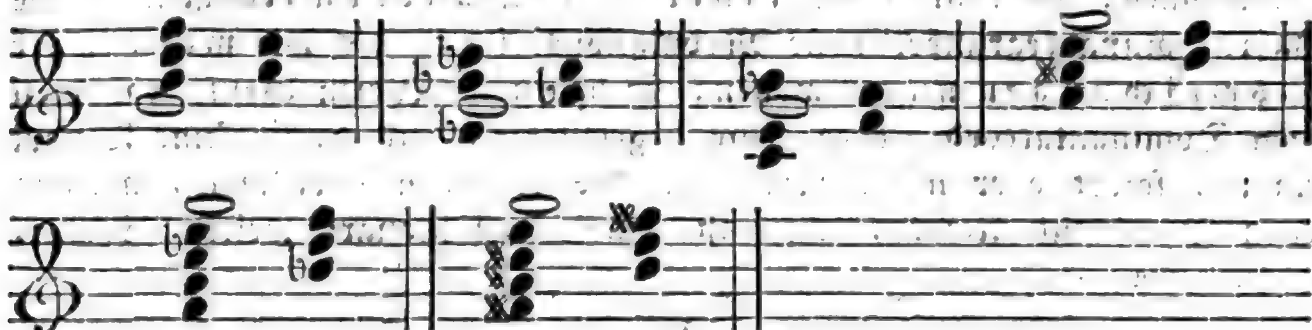


der Dreiklang g — h — d ein, so zeigt uns g sogleich den Austritt aus **A moll; wir fühlen uns fast eben so sicher nach C dur gewiesen, als wäre g — h — d — f intonirt worden. VIII. Ausweichungen an einen einzelnen Ton geknüpft. Behalten wir, besonders nach förmlichem Schlusse, aus**
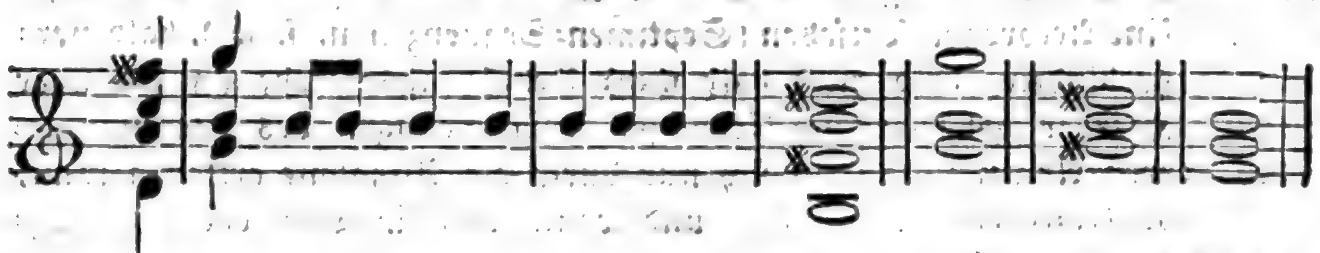
einem Accorde irgend einen Ton mit hinlänglicher Entschiedenheit bei, um den Voraccord gleichsam vergessen zu machen, das Gefühl von ihm auszittern zu lassen, z. B.
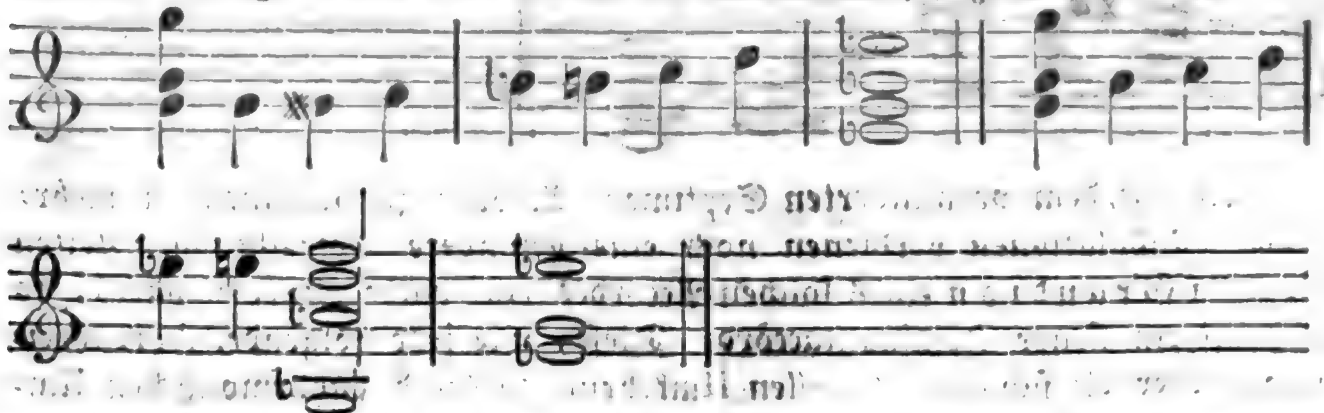


so kann dieser Ton ohne weitere Vermittlung als Grundton, Terz, Quinte, Septime, (große oder kleine) None eines Dominant= oder Nonenaccordes dienen, gestattet mithin 6 verschiedene Ausweichungen —



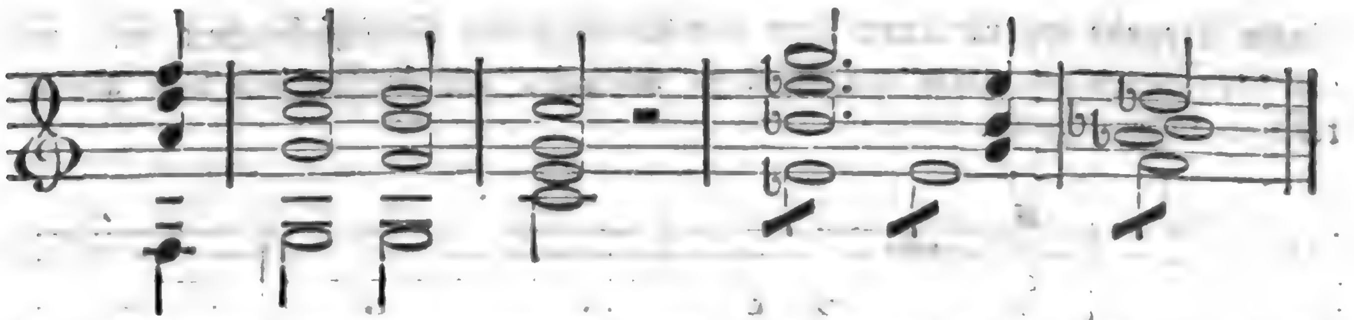
den Unterschied von Moll und Dur ungerechnet. Da aber jeder der drei Töne unsers Dreiklangs gleiche Anknüpfungen bietet, so ergiebt dies 18 Ausweichungen, — weniger eine, denn die Quinte als Grundton des Dominantaccordes genommen, führt uns in keinen neuen Ton. Eine neue Reihe von Ausweichungen ist darauf gegründet, daß der fortgehende Ton nicht Theil eines Dominantaccordes, sondern — mit Uebergehung desselben — Terz, Quinte oder Grundton eines neuen tonischen Dreiklangs wird.



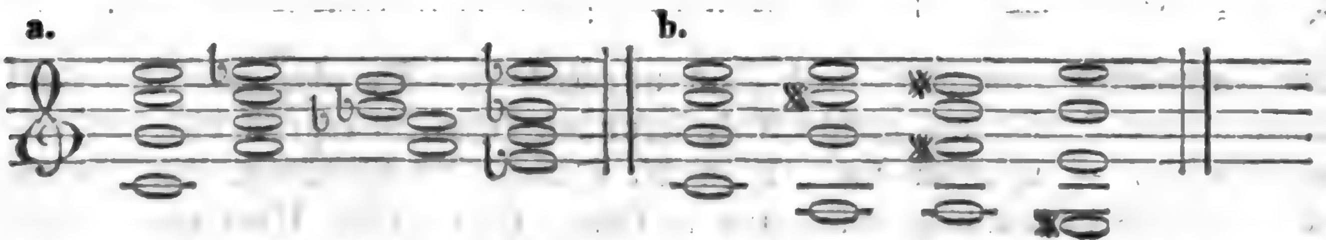
Dies giebt wieder für jeden Ton 3, im Ganzen — die Wiederholungen abgerechnet, und den Unterschied von Moll und Dur unbeachtet — 6 Anknüpfungen. Endlich kann eine ganz harmonielose Reihe von Tönen in jede beliebige Tonart führen, wenn man annimmt, daß durch sie die frühere Tonart beseitigt — aus dem Gefühl verschwunden ist; z. B.



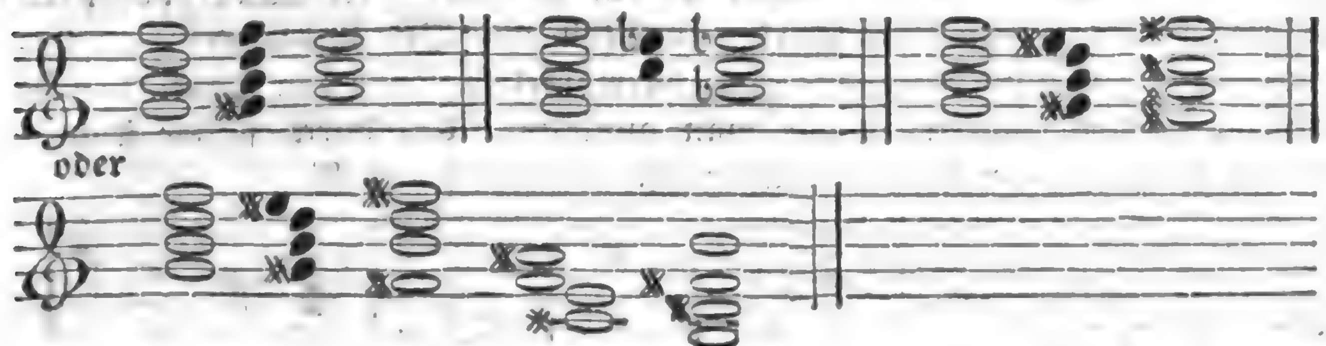
Wenn schon die bisherigen Anknüpfungen ziemlich lose erscheinen mußten, so ist das noch mehr der Fall mit den IX. Supponirten Ausweichungen. Es sind dieses solche, die nach einem periodischen Abschlusse einen neuen Satz ohne allen Uebergang in neuer Tonart beginnen; z. B.



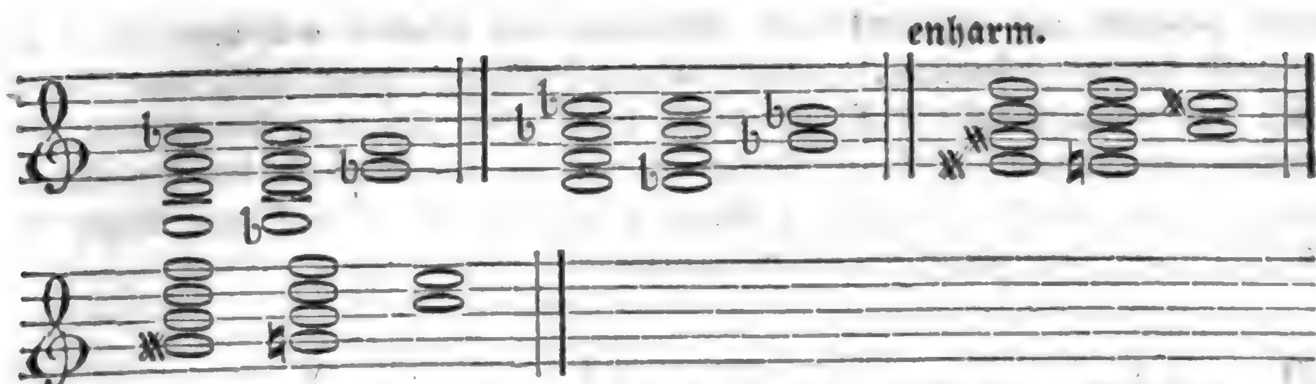
Der rhythmisch feste Abschnitt und Wiedereintritt läßt uns den neuen Satz gleichsam als ein neues Tonstück erscheinen, und wir fühlen die neue Tonart so sicher, als beim Anfange eines neuen Tonstückes. Dies wären alle Wege der Ausweichung. Nach harmonischen (nicht hierhergehörigen) Grundsätzen können aber der Dominant-Accord und sein Anhang nächst den ursprünglichen, oben allein erwogenen, Fortschreitungen noch ganz andere unternehmen; sie können sich einer in den andern bewegen. Diese Wahrnehmung begründet neue Modulationsreihen, die wir mehrfache Ausweichungen nennen wollen; sie haben ihr Wesen darin, daß man einen Dominantaccord (oder seine abgeleiteten) und damit seine Tonart ergreift, sofort aber mit Uebergehung des tonischen Dreiklanges in einen neuen Dominant-Accord, also in eine neue Tonart weiter schreitet. Z. B. bei a —



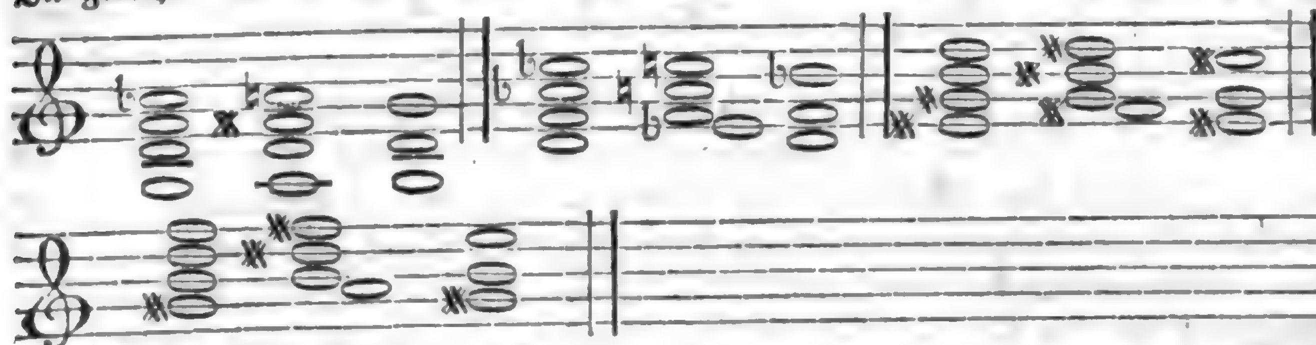
ist der Dominantaccord von B in den von Es geleitet, dieser aber festgehalten worden; bei b ist man durch den Dominantaccord von D sofort in den von E nach E dur gegangen. — Solcher Modulationen giebt es unzählige, die bald Eine Accordart fortsetzen (Septimen-Sequenzen u. s. w.), bald verschiedene verbinden, bald zwei bald mehr Uebergangsaccorde an einander hängen. Hierher gehören auch diejenigen Fortführungen des Dominantaccordes, deren Abweichung man sich nur durch die Annahme erklären kann, daß ein Mittelaccord übergangen, und wenigstens ein Theil der ursprünglichen Bewegunsweise beibehalten sey:



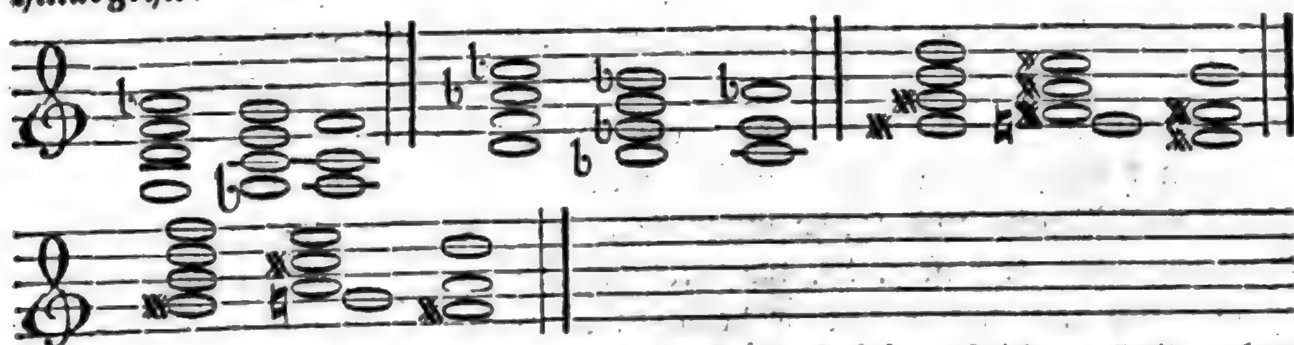
Nur die mit dem verminderten Septimen-Accorde zu beginnenden mehrfachen Modulationen verdienen noch eine besondere Betrachtung. Leiten wir den Grundton eines solchen Accordes eine halbe Stufe abwärts, so erscheint ein neuer Dominantaccord. Diese, wie jede folgende, Fortschreitung wiederholt sich aber bei allen Umkehrungen (und enharmonischen Umnennungen), also jede ist eine vierfache:



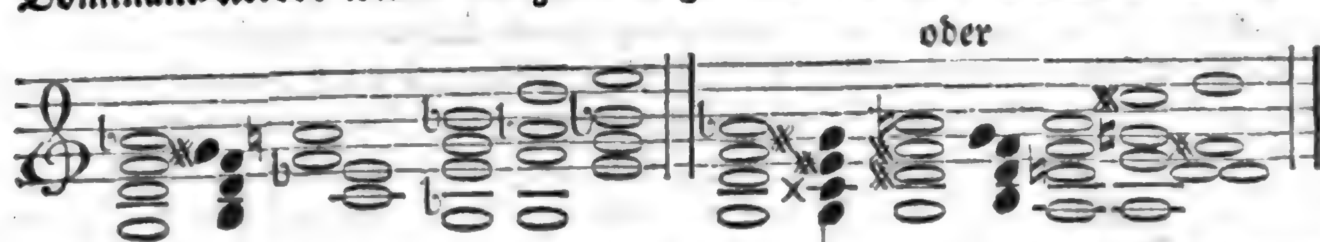
In gleicher Weise lassen wir drei der vier Töne eine halbe Stufe steigen:



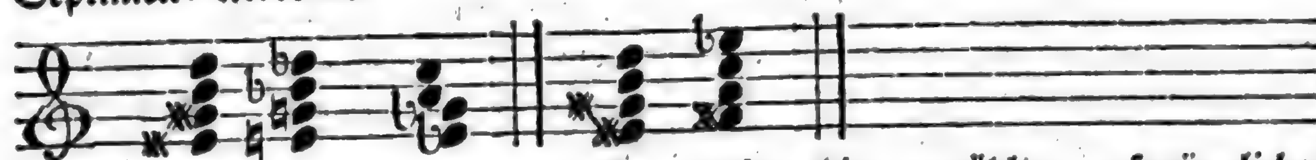
Ferner lassen wir drei Töne eine halbe, den vierten eine ganze Stufe hinabgehn:



Es versteht sich nach Obigem von selbst, daß jeder solchergestalt erlangte Dominant-Accord wieder alle zuvor angedeuteten Wege einschlagen kann, z. B.



Endlich sey noch an die auf- und absteigenden Sequenzen des verminderten Septimen-Accordes

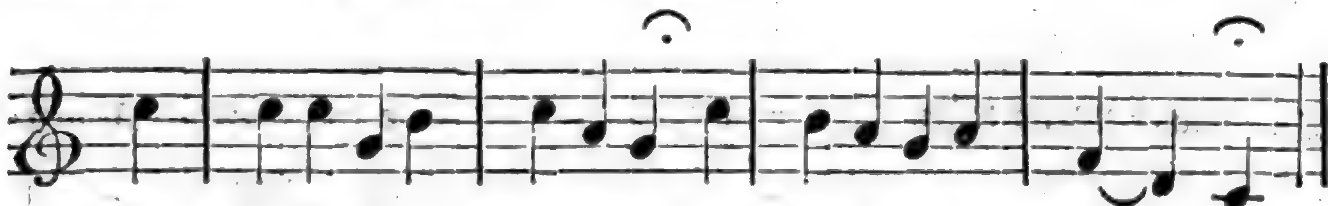


erinnert, die in günstigeren Lagen, als den hier gewählten ursprünglichen, ein wohlerwünschtes Mittel für mehrfache Modulation seyn können. ABM.

Auszierung oder **Verzierung** eines Tonstücks, sey es Gesang oder Instrumentalmusik, ist die beim Vortrage desselben erlaubte Anwendung willkührlicher **Manieren**, s. dies.

Authentisch — ein Begriff aus den ältern Tonsystemen, der zwar der neuern Tonlehre nicht mehr geläufig, wohl aber historisch und kunstphilosophisch merkenswerth scheint. Jede Tonart, wie sie auch beschaffen sey, ruht auf einem **Grundtone (Tonica)**, von dem sie ausgeht und zu dem sie wieder zurückkehrt, in dem sie ihren Ursprung und ihr Ziel findet, aus dem sie sich herausbewegt, der mithin sich zu ihr verhält, wie das Feste, Ruhende zu dem Bewegten. So nimmt die Tonart C moll oder C dur oder C-jonisch ihren Anfang von der Tonica, c, aus und kann

nicht sicherer und entscheidender schließen, als wieder mit dem Tone c. Dies ist ihre ursprüngliche, authentische Stellung; daher heißt eine Melodie, die vorzugsweise diese Stellung behauptet, sich von der Tonica bis wieder zur Tonica (z. B. in C dur ꝛc. von c bis c bewegt) bei den Alten authentisch. Als Beispiel diene Luthers Hochgesang „Eine feste Burg ist unser Gott", der gleich im ersten Theile



den authentischen Charakter durch den Gang zwischen Tonica und Tonica (c̿ und c̄) entschieden ausspricht. Das helle, sichre Weihnachts-Lied „Vom Himmel hoch da komm' ich her", ist ein zweites Beispiel, und mit großer Sicherheit haben die ältern Tonsetzer, besonders aus der guten Zeit des Kirchengesangs, alle Lieder, in denen Kraft und Stärke, Pracht, Männlichkeit, hohe ihrer selbst sichre Freude sich aussprechen sollte, der authentischen Tongattung zugewiesen; man fühlt und erkennt leicht, wie wohlbegründet ihr Verfahren im Wesen des Tonsystems war. — Uebrigens traf der Begriff blos das Melodische, nicht das Modulatorische oder Harmonische ihrer Tonarten, und darf auch keineswegs so ängstlich ausgelegt werden, daß man nicht Melodien, die kleine Ueberschweife über jene authentischen Grenztöne sich gelegentlich erlauben, hauptsächlich aber, und besonders mit Anfang und Ende ihnen treu bleiben, ebenfalls zu den authentischen rechnete. So ist z. B. die Melodie „Wacht auf! ruft uns die Stimme" (die sich zwischen c̄ und c̿ bewegt) unzweifelhaft authentisch; dasselbe würde auch von solchen Melodien gelten (z. B. „Wach' auf mein Herz und singe"), die sich nicht einmal von Octave zu Octave des Grundtons erstrecken, wofern sie sich nur in den Hauptmomenten auf denselben beziehen. Den Gegensatz bilden diejenigen Melodien, die sich nicht von Tonica zu Tonica bewegen, sie nicht zu ihrem Anfangs- und Endpuncte haben, sondern sie einschließen als ihre Mitte. Sie heißen plagalisch. Das Nähere s. unter diesem Artikel. Bei der unermeßlich reichern Ausbildung der heutigen Tonkunst und dem freiern Schwunge, den sie ihren Bekennern gönnt und zum Beruf macht, scheidet der Begriff des Authentischen und Plagalischen aus dem Lehrgebäude mit Recht aus; er würde für unsere Entwickelung zu eng erscheinen. Aber die Anschauung, auf der er ruht, bleibt nichts desto weniger wahr und könnte neben andern der tiefsinnigen Alten wohl dazu dienen, die vagen Geister mancher Neuern an das Charakteristische und ewig allein Treffende zu erinnern. ABM.

Automat (von αὐτόματος — aus eigenem Antriebe, von freien Stücken etwas thuend) nennt man 1) überhaupt eine jede sich selbst bewegende Maschine, eine mechanische Vorrichtung, die eine Zeitlang, ohne alle Einwirkung von außen, durch die im Innern verborgenen Kräfte (Federn, Gewichte ꝛc.) in Bewegung gesetzt wird. Dahin gehören alle Uhren und dergleichen künstliche Räderwerke (deshalb heißt die Uhrmacherkunst Automatopoetica). 2) Im engern Sinne des Worts aber versteht man darunter ein mechanisches Kunstwerk, welches gewöhnlich in der Figur eines Menschen oder Thieres, durch einen solchen verborgenen Mechanismus (Federn, Gewichte, Rollen, Hebel ꝛc.) in Bewegung gesetzt, wie ein belebtes Wesen selbstthätig zu wirken scheint. Je täuschender und naturgemäßer das A. die Bewegungen und Verrichtungen belebter Wesen nachahmt, und je ver-

feckter und dauernder die verborgenen Kräfte die Thätigkeit desselben unterhalten, desto vollkommner ist diese Maschine. So wie die Ausbildung der Mechanik, deren scharfsinnigstes Product das A. ist, so ist auch die Erfindung dieses sehr alt und kann daher nicht genau ausgemittelt werden; schon Archytas von Tarent (400 v. Ch.) soll eine hölzerne fliegende Taube verfertigt haben, und Cassiodor (lib. I. E. V. 45) sagt von mehreren Maschinen dieser Art, welche Boethius besaß: „Metalla mugiunt, Diomedis in aere grues buccinant aeneus anguis insibilat, aves simulatae fritinniunt et quae propriam vocem nesciunt, ab aere dulcedinem probantur emittere cantilenae". So waren denn die A. auch damals schon meistens so zu sagen musikalisch, und man scheint sie als seltsame und kostbare Gegenstände des Luxus hoch geschätzt zu haben. Vorzüglich in den dunkeln Zeiten des Mittelalters erregten mehrere A. die allgemeinste Bewunderung, indem man die Erfinder oft mit höheren Zauberkräften ausgerüstet glaubte; die eigentlich musikalischen wurden aber besonders erst im 15ten Jhrh. weiter verbreitet; zu den Zeiten des Caspar Schott und des kunstreichen Athanasius Kircher hatte man dergleichen A., welche theils als menschliche Figuren verschiedene Instrumente bliesen, theils als wunderbare Vögel unter Flügelschlag sangen. Im 17ten Jahrh. verfertigte Achilles Langenbucher ein Orgelwerk für eine Kirche, welches eine, 2000 Takte haltende, Vesper von selbst spielte. Im 18ten Jahrh. wurde der von Joachim Eppinger aus Baiern gebildete Pan allgemein bewundert, welcher auf einer Rohrflöte mehrere Hirtenlieder spielte. Ganz vorzüglich aber zeichnete sich der berühmte französische Mechaniker Vaucanson (s. dies.) durch Verfertigung mehrerer künstlicher A. aus, welche er 1738 zuerst in Paris, dann auch in Deutschland und mehreren andern Ländern unter allgemeinem Beifall öffentlich sehen ließ. Das erste und kunstreichste davon war ein sitzender Flötenspieler von mittlerer Größe, welcher durch wirklichen Ansatz und genau abgemessenes Fingerspiel 12 Stücke auf einer gewöhnlichen Flöte mit bewunderungswürdiger Zartheit, Reinheit und Präcision vortrug; das zweite war eine ähnliche stehende Figur, welche mit der linken Hand eine Hirtenpfeife spielte und mit der rechten auf einer Trommel den Takt dazu schlug. Um das J. 1770 zeichnete sich alsdann Wolfgang von Kempeln (s. dies.) durch Erfindung einer Sprachmaschine aus, welche die Stimme eines etwa dreijährigen Kindes nachahmte, und vermittelst eines Blasebalgs und mehrerer Klappen und Ventile in Bewegung gesetzt wird (ein Beweis zugleich von der wirklich musikalischen Gestaltung 2c. der Sprachtöne); zu ziemlich gleicher Zeit auch ein gewisser Siegmaier durch einen nach Art des Vaucansonschen verfertigten Flötenspieler, der bekannte Mälzel durch einen Trompeter, und Völler durch sein Apollonion (s. dies.). Die höchste mechanische Kunst aber in Verfertigung bewunderungswürdiger A. zeigten uns die Schweizer Droz (s. dies.) Vater und Sohn zu Chaux des Fonds. Sie bildeten künstliche Figuren, die, ohne alle Einwirkung von außen, wie lebende Menschen zeichnen, schreiben, die Flöte und den Flügel spielen, und überhaupt mehrere menschliche Verrichtungen auf das täuschendste, sowohl gehend als fliegend, nachahmen. Unter allen ihren Werken ist besonders eine Uhr bewunderungswürdig, welche sie für den König von Spanien verfertigten. Dieselbe ist mit einem Glockenspiele verbunden; die Musikstücke, welche dieses vorträgt, begleitet eine Dame durch zierliche, den Takt genau bezeichnende Bewegungen des Körpers; sie scheint in einem Buche zu lesen und blickt nur zuweilen auf; ein täuschend nachgebildeter Kanarienvogel öffnet den Schnabel und singt unter den natürlichsten Bewegungen der Kehle und des

ganzen Körpers, sich gleichsam anstrengend, mehrere Melodien; mit gleicher Natürlichkeit und wahrer Kunstfertigkeit spielt ein Schäfer auf seiner Hirtenflöte, während neben ihm ein blöckendes Schaaf weidet und ein Hund ihm schmeichelt, der zugleich Wächter eines daneben stehenden Fruchtkorbes ist, und, wenn Jemand etwas daraus nimmt, so lange bellt, bis es wieder hineingelegt wird. Unter den verschiedenen A., welche nachgehends der Bürger Frizard von Biel verfertigte, ist das vollendetste eine durch zehnjährige Arbeit hervorgegangene Vase, die derselbe dem damaligen Consul Buonaparte überreichte. Bei Berührung einer verborgenen Feder entfaltet sich der Deckel derselben unter überaus angenehmem Ertönen in die Form eines Palmbaums; unter diesem sitzt eine spinnende Schäferin, auf deren Schooße ein kleiner Hund liegt, welcher abwechselnd bellt und mit dem Schwanze wedelt; dann naht sich ein wiederkäuender Bock, und zwei Ziegen weiden zu beiden Seiten; 2 sehr niedliche Vögel hüpfen singend auf beiden Henkeln — Alles in der täuschendsten Nachahmung der Natur — und ist das Spiel beendet, so sinkt der Baum unter ähnlichem Ertönen von selbst wieder in die Vase hinab. So wie bei allen A., so werden auch hier die Bewegungen hervorgebracht durch Federn und Gewichte, welche ihre Wirkung durch Rollen und Hebel aller Art bis in die einzelnsten Theile fortpflanzen, und zugleich einen Blasbalg in Bewegung setzen, der durch angemessene Pfeifen, Röhren, oder vibrirende Stäbe die erforderlichen Töne hervorbringt. In neuester Zeit haben sich wenige Künstler mit Verfertigung solcher Maschinen beschäftigt. W.

Auvergne, Antoine d'. Während wir von andern großen Tonkünstlern meistens hören, daß sie schon von ihrer ersten Kindheit an eine entschiedene Vorliebe zur Musik äußerten, so war bei A. gerade das Gegentheil der Fall. Er wurde geb. am 4. October 1713; sein Vater Jacques d'A. war erster Violinist des Conzerts von Clermont zu Auvergne, bestimmte ihn anfänglich gleichfalls für die Musik, unterrichtete ihn selbst im Violinspiel, hatte aber die größte Mühe dabei und konnte nur durch Zwang ihn zu eigenen Uebungen bringen, bei welcher Gelegenheit dann der Sohn einst erklärte, er wolle lieber irgend ein Handwerk als Musik erlernen. Da alle Vorstellungen nicht fruchteten, so gab der Vater endlich nach, bat jenen jedoch, die Musik wenigstens nicht ganz liegen zu lassen und — wenn auch nur zum Zeitvertreib — doch zuweilen sich darin zu üben. A. that dies, und da er doch seinen Lieblingsneigungen nachgehen durfte und konnte, um so mehr recht gerne, aber auch — zu seinem größten Glücke. Schon hatte er nämlich das 16te Jahr zurückgelegt, als auf einmal ein solch unwiderstehlicher heftiger Drang zur Tonkunst in ihm erwachte, daß er, zum größten Staunen aber auch zur Freude seines Vaters, nichts that, und, wie er selbst gestand, auch nichts anderes thun konnte, als nur mit ihr sich beschäftigen; den ganzen Tag fast spielte er Violine und las in musikalischen Werken, die er oft mühsam und wahrhaft begierig von allen Seiten her zusammentrug. Bei einem solchen Streben wußte er denn auch das Versäumte bald nachzuholen; schon im nächsten Jahre wurde er in seinem Geburtsorte als erster Violinist angestellt, konnte 1739 als Virtuos nach Paris gehen, wurde 1741 dort als erster Violinspieler bei der Kammermusik des Königs, und 1742 in solcher Eigenschaft bei der großen Oper angestellt. Hatte er für jetzt schon durch unermüdlichen Eifer alle frühere Nachlässigkeit vergessen gemacht, so war er dadurch nun an eine solche unausgesetzte Thätigkeit gewöhnt, daß die Fortschritte wahrhaft groß genannt werden dürfen

die er seit jener in ihm vorgegangenen Veränderung machte. Bloß Rameau und Mondonville waren bisher die Lieblinge des Pariser Publicums gewesen, kaum aber hatte er 1752 seine erste größere Composition (les Amours de Tempé) aufs Theater gebracht, so stand er auch jenen schon als gefürchteter Nebenbuhler zur Seite. Mondonville war Director der Conzerte, und nichts daher wohl natürlicher, als daß A. und seinen Werken alle möglichen Kabalen gespielt wurden; hierüber unwillig setzte er 1753 die komische Oper „les Troqueurs" für das italienische Theater, und war somit der erste unter den Franzosen, welcher sich im italienischen Geschmacke versuchte; mit einem Glücke aber zugleich auch, dessen wohl wenige nach ihm sich rühmen dürfen. Die Troqueurs machten großes Aufsehen und wurden selbst auf vielen Theatern Italiens (eine Seltenheit für französische Producte) mit außerordentlichem Beifalle gegeben, so daß auch der König sogleich darnach (1755) A. zu seinem Hoforganisten, mit der Anwartschaft auf die Capellmeisterstelle bei der Königlichen Cammermusik, ernannte. Daß derselbe, wie es sich wohl hätte erwarten lassen, nicht fortfuhr in dieser Schreibart, ja sogar für einige Zeit ganz aufhörte, etwas fürs Theater zu schreiben, daran waren wieder nur die Intriguen seiner Gegner und Neider Schuld, welche zu bewirken gewußt hatten, daß dem Director des italienischen Theaters die fernere Aufführung jener Oper untersagt wurde. Selbst die auf Bitten eines werthen Freundes unternommene Composition der Isis ließ er aus Achtung gegen Lullys Werke wieder liegen, und erst 1760 entschloß er sich, aus Auftrag des Staatsministers, die 70 Jahre früher von Fontenelle und Colosse gegebene Oper „Enée et Lavinie" aufs Neue in Musik, und mit derselben sich wiederum in der Achtung des Publicums fest zu setzen. 1762 legte Mondonville die Direction der Conzerte nieder, und in Gemeinschaft mit Joliveau und Caperan übernahm A. dieselbe auf 9 Jahre, in welcher Zeit er sich denn auch, aus Veranlassung seines Amtes, als Cammer- und Kirchencomponist aufs ehrenvollste der musikalischen Welt zeigte. 1763 wurde er, aller Anfeindungen ungeachtet, von den Schwestern des Königs mit einem jährlichen Gehalte von 1200 Liv. als Lehrer in der Composition engagirt; 1764 erhielt er vom Könige die Anwartschaft auf die Stelle des Surintendanten der Musik, und als 1766 Rebel und Francoeur die Direction der Oper niederlegten, hatte er bereits schon 400000 Liv. (eigenes Vermögen) Caution beim Bureau der Stadt niederlegt, und war im Begriff, als künftiger Entrepreneur den Contract mit dieser abzuschließen, als die Herren Trial und Berton dazwischen kamen und, von einem Prinzen unterstützt, ihm vorgezogen wurden. Doch dauerte deren Regiment nur 2 Jahre, und A. wurde nun 1770 in Gesellschaft des Joliveau nicht allein zum Director der großen Oper, sondern auch mit Berton zusammen zum ferneren Director der Conzerte erwählt. Zwar trat er im J. 1776 mit einer Pension von 2000 Liv. als Director und 1000 Liv. als Componist von diesen Aemtern zurück, wurde aber 1780 schon wieder in alle dieselben mit dem vorigen Gehalte, aber unter dem Titel eines Generaldirectors der Königlichen Oper, und unter Verleihung des Ritterkreuzes vom Königlichen Orden, eingesetzt. Bei dem nach Neuigkeiten überaus begierigen Pariser Publicum läßt es sich leicht denken, welche Schwierigkeiten A. bei einer guten Verwaltung seines Amtes in den Weg treten mußten; die Einen wollten nur lauter neue und gute Werke, die Andern waren Antiquitätsenthusiasten, und wünschten nur Compositionen von Lully, Rameau u. A. zu hören. A. ging vorsichtig bei der Anordnung seines Repertoirs zu Werke, und war geschickt genug, seine große und schwierige Aufgabe

vollkommen zu lösen. Als Bailly du Roulet ihm von Wien aus den ersten Act von Glucks Iphigenie nach Paris schickte, und diese Oper ihm für sein Theater antrug, antwortete er: „wenn Gluck sich verbindlich machen will, uns wenigstens 6 solcher Opern zu liefern, so bin ich der erste, der sich für die Aufführung der Iphigenie interessirt; ohne das aber nicht, denn so eine Oper schlägt alle bisherigen nieder". Zugleich ein Zeugniß von A—s vortrefflichem Geschmacke, der sich aber noch mehr in seinen eigenen Werken beurkundet. In allen hat er 20 Opern auf die Bühne gebracht, von denen wir bereits die vorzüglichsten genannt haben, und außer denselben auch, wie schon bemerkt, noch mehrere Cammer- und Kirchencompositionen geliefert, namentlich 8 Motetten mit großen Chören, unter denen ein Te Deum, ein Miserere und De profundis die weitverbreitetste günstigste Aufnahme fanden, und im Jahre 1750 mehrere Violinconzerte und Sinfonien. Er starb zu Paris am 12ten Febr. 1797 im 84sten Jahre seines, bis auf den letzten Tag, bewunderungswerth thätigen Lebens. D.

Avaux, Mr. d'. ein Pariser Tonkünstler, vortrefflicher Violinspieler und achtungswerther Componist, besonders für sein Instrument, der zugleich auch als Schriftsteller in einem Werke: Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les diff. degr. de vit. ou de lenteur des temps dans une pièce de msq. etc. (vergl. Journ. encyclop. Juni 1784 p. 534) sich versuchte und wenigstens als nicht gleichgültiger Denker über seine Kunst sich zeigte. Vornehmlich merkenswerth von seinen Compositionen, deren gegen 20 erschienen sind: die Operetten „Cecilia", „Theodore" in 3 Akten, und X Bücher, enthaltend Conzerte Quartette und Duette. Sein Bildniß ist unter der Suite der „Kinder des Apollo" zu Paris gestochen worden. — U —.

Avenarius, Johann, zuletzt Gräflich Reuß Plauischer Superintendent, Inspector und Prof. d. Theol. am Gymnasium, auch Prediger zu Gera, hat nicht weniger als um die theologische auch um die musikalische Literatur, besonders der geistlichen Lieder- und Gesangbücher, sich große Verdienste erworben. Er wurde geb. 1670 zu Steinbach, erhielt den ersten Unterricht, sowohl in Sprachen als Musik, von seinem Vater, Matthäus A. (geb. zu Eisenach am 21sten März 1625, früher Cantor zu Schmalkalden, starb am 17ten April 1692) der daselbst Prediger war und ebenfalls die achtungswerthesten musikalischen Kenntnisse besaß, die er namentlich durch ein kurz weg „Musica" betiteltes Werk an den Tag legte; besuchte nachher die Schulen zu Meinungen und Arnstadt, und ging endlich 1688 nach Jena, studirte daselbst Theologie, wurde Magister, 1692 Prediger zu Berka an der Werre, 1702 auf eine ehrenvolle Weise als Diakonus nach Schmalkalden berufen, und 1723 endlich zu den oben genannten Würden zu Gera erhoben, in welchen er am 11ten December 1736 starb. In Schmalkalden, wo er nicht so sehr mit Berufsarbeiten überhäuft war, widmete er fast alle seine Mußestunden der Musik und deren Literatur, vorzugsweise aber so weit dieselbe mit seinem eigentlichen Brodstudium und Berufe in Verbindung stand; er schrieb: Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici von den Hymno-poetis Hennebergensibus. 1705. 4., worin er die interessantesten Aufschlüsse über den bis dahin noch dunkeln Ursprung vieler unserer Kirchenlieder giebt; ferner: Erbauliche Lieder-Predigten über 4 evangelische Sterb- und Trostlieder. 1714. 8., durch ähnliche zugefügte Bemerkungen für den Musiker interessant. Und in Gera endlich arbeitete er ein noch größeres Werk dieser Art aus: Evangelische

Lehr= oder Lieder=Predigten. 1729 und 1731. 4. — Mehr noch als er und sein Vater hatte sich sein Großvater **Philipp A.**, der praktischen Seite der Musik zugewandt, selbst als öffentlicher Kirchencomponist, namentlich durch die 1572 zu Nürnberg in 4. gedruckte Cantiones sacras 5 vocum einen rühmlichst bekannten Namen erworben. Dieser wurde geb. zu Lichtenstein im Schöneburgischen ums J. 1553, studirte Theol., wurde zuerst Organist in Altenburg, starb aber zuletzt als Superintendent zu Zeitz. Vergl. Draud. Bibl. Cl. p. 1616 und Dietmanns Churf. Priesterſch. Th. 5. — m —.

Aviles, Manoel Leitam de, Capellmeister zu Granada ums J. 1625, geb. zu Portalegre. Er war ein seiner Zeit sehr berühmter Kirchencomponist, von dem wir noch mehrere acht= und zwölfstimmige Messen besitzen, die auf der Königl. musikalischen Bibliothek zu Lissabon theuer aufbewahrt werden. — i —.

Avison, Charles, ein englischer Tonkünstler und auch achtungswerther musikalischer Schriftsteller; war zu Anfange des vorigen Jhrhdrts. Organist zu Newcastle, und gab im J. 1752 zu London einen Tractat heraus: Essay on musical espression, welcher 1775 auch unter dem Titel „Versuch über den musikalischen Ausdruck" ins Deutsche übersetzt und in den diesseitigen Landen sehr bekannt wurde. Außerdem erschienen von ihm 44 Violinconzerte in 5 Sammlungen, mehrere Clavier= und noch andere Sachen. Scharfsinn und die vortrefflichsten musikalischen Kenntnisse lassen sich diesem ehrenwerthen Manne nicht abstreiten, doch hat er auf der andern Seite wieder einer zu großen Partheilichkeit sich schuldig gemacht, als daß nicht sein Charakter auf die eine oder andere Weise hätte darunter leiden müssen. So stellt er unter Anderem in jenem Tractate, in einer Classification der neueren Componisten, seine Lehrer Geminiani nnd Marcello oben an, alle andere aber, selbst Händel, tief unter diese. Auch war er, als ein Ungenannter 1753 „Remarks on Mr. Avison's Essay" herausgab und in denselben diese Abhdl. streng und etwas nachtheilig recensirte, nicht muthig genug, auf sich selbst zu vertrauen, sondern nahm verzagt seine Zuflucht zu Dr. Jortins Vorlesungen, und veranstaltete, als Antwort für seinen Gegner, nur mit Hülfe dieser eine neue vermehrende und berichtigende Umarbeitung seines Werkes, der er dann auch noch einen Brief vermischten Inhalts zufügte, von welchem Jortin aber wohl das Meiste als sein Eigenthum hätte ansprechen dürfen. Diese und ähnliche Schwächen konnten natürlich nicht lange unaufgedeckt bleiben, und so kam denn bei solcher Gelegenheit endlich auch zum Vorschein, daß A. bei der ersten Abfassung seines Essay eine bedeutende Stütze an dem berühmten Johann Brown gehabt hatte. — Um die Herausgabe der Psalmen des Marcello mit unterlegtem englischem Texte, welche John Garth später besorgte, hatte er in sofern einiges Verdienst, als er zuerst in jenem seinem Traktat auf das Interesse eines solchen Unternehmens aufmerksam machte, und förmlich dazu aufforderte, vielleicht in der Absicht, selbst einstmals an das Werk zu gehen. Seine Compositionen haben viele Vorzüge vor andern jener Zeit, besonders was die Gründlichkeit und Reinheit des Satzes anbelangt, waren damals auch sehr beliebt und wurden viel benützt, sind jedoch nach seinem Tode bald wieder von dem Schauplatze der musikalischen Literatur verschwunden, auf dem sich hingegen jene Abhdl. fortwährend erhalten zu wollen scheint. B.

A vista öfters auch a prima vista — vom Blatte singen oder spie=

len, ohne vorherige Durchsicht oder Einübung des Tonstückes. S. d. Art. à livre ouvert.

A voce sola (ausgespr. a votsche sola) — zu einer Stimme, für eine Stimme, eine Stimme allein; gewöhnlicher steht dafür solo, s. dies.

Avondano, P. A., italienischer Tonkünstler, Violoncellist, und gegen Ende des vorigen und noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts sehr angesehener und fruchtbarer Componist in allen Gattungen von Musik. In Deutschland sind von ihm besonders bekannt geworden die Opern „Berenice“ und „Il Mondo della luna“, das Oratorium „Gioas Re de Giuda“, mehrere Solos für Violine und Violoncell, und endlich auch die im J. 1777 zu Paris erschienenen VI Violoncell-Solos und Duette, welche schon vor dem Erscheinen jener Opern (1780) sowohl in Italien als Frankreich und Deutschland sehr gesucht und häufig gespielt wurden.

Avosani, Orfeo, ein Contrapunktist aus dem 17ten Jahrhdrte. war Organist zu Viadana im Mantuanischen, und berühmt als fruchtbarer und genialer Kirchencomponist; doch sind wir nur noch im Besitze von 3 Werken von ihm: eine Sammlung 3 stimmiger Messen, Venedig 1645; ein Werk Psalmen, und ein Compieta concertata a 5 voci, welche sich sowohl auf der Bibliothek zu Venedig als im Vatican zu Rom gut erhalten vorfinden. — 39.

Azaïs, Mr., gab als Concertmeister und Componist zu Marseille im J. 1776 zu Paris ein Werk heraus unter dem Titel: Methode de Musique sur un nouveau plan à l'usage des Eleves de l'Ecole royale milit. ded. à M. l'Abbe Roussier; neben der großen Achtung, die er sich dadurch bei seinen Landsleuten erwarb, brachte ihm dasselbe auch (1780) die Stelle eines Musikmeisters an der Königl. Militärschule zu Sorese. In Deutschland aber konnte er sich damit keinen Eingang verschaffen, ungeachtet die darin enthaltenen VI Violintrios und Arien sehr zweckmäßige Uebungsstücke, und die angehängte kurze Abhandlung von der Harmonie nebst dem kleinen dabei befindlichen Wörterbuche der üblichsten musikalischen Kunstausdrücke recht wohl durchdacht sind, und nicht ohne Nutzen beim Unterrichte angewandt werden können. Mehr Glück machten hier, in Deutschland, seine später (von 1780 an) erschienenen Violoncell-Compositionen, die ihn zugleich als einen fertigen und erfahrenen Virtuosen auf diesem Instrumente beurkunden. Seine ungedruckt gebliebenen lateinischen Motetten wurden noch vor wenigen Jahren in dem Concert spirit. zu Paris mit ungetheiltem Beifalle aufgeführt. A. starb zu Anfange des jetzigen Jahrdrts. in Sorese.

Azopardi, Francesco, italienischer Musikgelehrter und Tonlehrer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhdrts, und war der eigentliche Verfasser des bedeutenden Werkes über die Composition „Il Musico prattico“, welches in seiner Urverfassung zwar unbekannt geblieben, nachher aber von Framery in's Französische übersetzt und unter dem Titel herausgegeben worden ist: Musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contre — point, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique, ouvrage composé dans les principes des conservatoires d'Italie, et mis dans l'ordre le plus simple et le plus clair, par il Sign. Franc. Azopardi, Mait. de Chap. de Mathe; trad. de l'Ital. par M. Framery, Surintend. de la musq. de Mg. Cte. d'Artois; avec des notes du traducteur pour en faciliter l'intelligence. à Paris 1786. II. T. 8. Von den sonstigen Lebensumständen dieses Gelehrten und tief denkenden Musikers ist nichts bekannt geworden. — g.

B.

B, als Name eines der Töne unsers modernen Tonsystems, bezeichnet die eilfte diatonisch-chromatische Saite, in dem Falle, wo sie zu g die kleine Terz, zu c die kleine Septime und zu es die reine Quinte ausmacht; oder den um eine halbe Stufe erniedrigten siebenten Ton (h) der natürlichen Tonreihe. — Mathematisch abgemessen verhält sich b zu c wie $^9/_{10}$ (vergl. ais). Der Grund von der Unregelmäßigkeit in der Namenfolge unsrer Tonstufen, indem in der diatonischen Reihe zwischen a und c ein von dem Alphabete ganz abweichender Ton eingeschoben ist, liegt in der Geschichte. Bis zur Zeit des Guido von Arezzo hatte man nur ein diatonisches Tonsystem, dem alle chromatischen Töne fehlten. Der tiefste Ton dieses Tonsystems war A und an dieses knüpfte sich nun die Tonreihe mit B (unserm heutigen H), C, D, E, F, G (Vergl. den Art. Alphabet.). Durch das Herachord (s. dies.) und die Solmisation des Guido von Arezzo erlitt die Tonkunst große Veränderungen. Obgleich dasselbe, wie auch schon der Name andeutet, nur aus 6 Tönen bestand, so war doch der siebente Ton der entsprechenden Tonleiter dem Guido bekannt, nur wurde er, als fremd und unregelmäßig, gewöhnlich von ihm weggelassen. Aber auf die Benennungen des Herachords scheint er dennoch Einfluß gehabt zu haben; so gab in dem Herachord von g die Härte des Intervalls zwischen dem nicht mit aufgenommenen f, dem siebenten Tone, und dem dritten Tone, unserm jetzigen h, dieses sogenannten Tritonus, Veranlassung zu der Benennung hexachordum durum. Bei der Benutzung des Herachords von F scheint Guido durch die Schwierigkeiten, welche ihm der Tritonus zwischen dem ersten und vierten Tone in den Weg legte, auf den Gedanken gekommen zu seyn, hier zwischen dem a und dem b einen um eine halbe Stufe tiefern Ton einzuschieben, womit er den Grund legte zu der spätern Einschaltung der übrigen chromatischen Töne in unser Tonsystem. Das Herachurd von g hatte demnach ein anderes b als das von f; und da das Herachord von f, wegen der Entfernung des Tritonus zwischen dem ersten und vierten Tone, das hexachordum molle genannt wurde, so erhielt das diesem Herachorde eigenthümliche tiefere b den Namen b molle (welche Benennung diesem Tone noch jetzt in Frankreich eigen ist, wo er bémol heißt) oder cantus mollis; dagegen wurde das dem hexachordum durum eigenthümliche höhere b eben deswegen b durum (franz. b dur) oder cantus durus genannt. In der Guidonischen oder Aretinischen Solmisation heißt das höhere b, das b des Herachords von g, auch b mi, weil in diesem Herachorde die Sylbe mi auf diesen Ton fällt, wogegen das b molle auch b fa heißt, weil es in dem Herachorde von f die Sylbe fa erhält. Um aber auch für diese beiden verschiedenen b einen Unterschied in der Tonschrift zu haben, bezeichnete man das ursprüngliche höhere b mit dem gothischen, viereckig gestalteten Buchstaben 𝔟, dessen Gestalt sich noch so ziemlich in unserm jetzigen ♮ erhalten hat, und das eingeschobene tiefere b mit dem lateinischen runden Buchstaben b; weshalb jenes auch b quadratum (franz. béquarre oder b—quarré, ital. b quadro), und dieses b rotundum (franz. b rond, ital. b rotondo oder ritondo) hieß. Die Noten für diese beiden verschiedenen b wurden auf dieselbe Tonstufe oder Linie gesetzt, zum Unterschiede jedoch durch Vorsetzung eines runden oder eckigen b näher bezeichnet. Vergl. Alphabet. Die Unbequemlichkeit einer solchen Benennung zweier verschiedener Töne mußte

bald darauf führen, dem einen dieser Töne einen andern Namen beizulegen. Daß nun gerade dem ursprünglichen b das Loos traf, seinen Namen gegen einen andern zu vertauschen, scheint mehr eine Sache des Zufalls als der Ueberlegung gewesen zu seyn. Man wählte zu dieser neuen Benennung den nächsten noch unbenützten Buchstaben des Alphabets, h, und vielleicht war es die größere Aehnlichkeit des viereckigen ♮ mit dem h, welche darauf führte, diese beiden Buchstaben und demnach auch diese beiden Tonnamen mit einander zu verwechseln. Dagegen behielt das später eingeschobene tiefere b seine frühere Benennung. In den neuern Zeiten hat man angefangen, das jetzige b der Analogie der übrigen chromatischen Töne (s. diese) gemäß, hes zu nennen, wie namentlich die Engländer dies durchgehends thun. Wenn auch in gewisser Beziehung dies Verfahren zweckmäßig ist, indem es eine größere Einheit und Uebereinstimmung in die Benennung bringt, so darf doch die Benennung dieses Tones durch h aus historischen Rücksichten nicht gänzlich abgeschafft werden und es scheint demnach am zweckmäßigsten, beide Namen neben einander zu gebrauchen.

Jene Bezeichnungsweise des b quadratum und rotundum hat auch die Veranlassung zu der Gestaltung unserer jetzigen chromatischen Zeichen gegeben. Man bedient sich zur Bezeichnung der chromatischen Erniedrigung auch der übrigen Töne des b rotundum (♭), so wie zur Bezeichnung der übrigen natürlichen, diatonischen Töne, wenn solche vorher durch ein chromatisches Zeichen verändert gewesen sind, des b quadratum (♮), wodurch die vorhergehende chromatische Vorzeichnung aufgehoben und der natürliche oder diatonische Ton wiederhergestellt wird (daher auch Wiederherstellungszeichen genannt). Auch unser jetziges Erhöhungszeichen, das Kreuz (♯), war ursprünglich weiter nichts, als ein mit einem Kreuze (✕), einem sogenannten Gitter (cancelli), bedecktes oder durchstrichenes b quadratum, weshalb dasselbe ursprünglich auch b cancellatum genannt wurde. So scheint auch das Doppelkreuz (✕) auf dieselbe Weise, durch Weglassung des b quadratum unter dem Gitter entstanden zu seyn (s. Kreuz).

Die Bee in den verschiedenen Octaven unseres Tonsystems werden bezeichnet durch $\underline{B}$, B, b, $\bar{b}$, $\bar{\bar{b}}$, $\bar{\bar{\bar{b}}}$, vergl. den Art. Tonschrift.

B als Abkürzung heißt Basso; — c. B = col Basso, CB = Contrabasso; B. C = Basso continuo.

b, der kleine lateinische Buchstabe, ist 1) das Erniedrigungszeichen; s. oben, und d. Art. Versetzungszeichen. 2) über seinen Gebrauch in der Generalbaßschrift, s. d. Art. — 3) neben einen Buchstaben als Tonnamen gesetzt, hat er dieselbe Wirkung, wie vor einer Note, erniedrigt nämlich den damit bezeichneten Ton um eine halbe Stufe, z. B. gb oder auch bg = ges, db oder bd = des u. s. w. Helmholz.

Baake, Ferdinand Gottfr., geb. zu Heudeber, einem Dorfe im Fürstenthum Halberstadt, wo sein Vater Cantor und Organist war, am 15. April 1800. Schon in seinem dritten Jahre spielte er leichte Melodien mit der rechten Hand nach. Da aber sein Vater starb, als er sechs Jahre alt war, erhielt er erst im 8ten wieder einigen Unterricht von des Vaters Nachfolger. Mehr als dieser nützte ihm ein dortiger Instrumentenmacher, dessen Werkstatt der Knabe täglich besuchte. 1810 zog die Mutter des Unterrichts ihrer Kinder wegen zu einem ältern Sohne nach Halberstadt. Hier besuchte Ferd. das Domgymnasium und erhielt Unterricht vom damaligen Organisten des Doms, Samuel Müller, einem gründlichen Manne. Dieser, so wie die Kirchenmusik und die Winterconcerte erhöhten seine Lust so, daß er von seinem 12ten bis 15ten Jahre für einen an beiden katholischen Kir-

chen angestellten Organisten bald in einer bald in der andern Kirche wechselsweis die Orgel spielte. 1813 starb Sam. Müller und sein Bruder Carl, einer der größten Orgelspieler der Zeit, erhielt dessen Stelle. Den großartigen Fantasien dieses Mannes verdankt B. viel; weniger leistete M. als Lehrer, weshalb B. bald zum Selbststudium greifen mußte. Die Mutter hatte ihn zum Juristen bestimmt. Als er aber 1819 die Universität beziehen wollte, starb Carl Müller. Auf Anrathen seiner Freunde stellte sich B. unter die Bewerbenden um die Domorganistenstelle und erhielt dieselbe, obgleich der jüngste unter den Candidaten. Gleich nach Antritt seines Amtes begab er sich zu Hummel nach Weimar, um sich im Pianofortespiel zu vervollkommnen, darauf zu Friedrich Schneider nach Dessau, seine Studien in der Theorie zu vollenden; besuchte auch öfter Berlin, Leipzig, Dresden, Braunschweig 2c., um bedeutende Künstler zu hören. 1822 führte er am Charfreitage im Dom seine erste Cantate „die Verklärung des Erlösers im Tode" mit Beifall auf. In dieser Zeit erneuerte er auch den durch Müllers Tod eingegangenen Singverein, so wie die Winterconzerte, in denen er die Synfonie zur Hauptsache erhob, das Orchester durch fremde Unterstützung verstärkend bis auf 40 Personen. Selbst Beethovens Synfonien werden gegeben. Er selbst spielte auf dem Pianoforte Beethovens, Hummels, Ries's 2c. Conzerte mit Sauberkeit und Zartheit. 1830 errichtete er einen Verein für Dilettanten, wo nur Mitwirkende aufgenommen werden. Von seinen vielen Compositionen für Orchester, Gesang und vorzüglich für Pianoforte sind bis jetzt nur einige Liederhefte und eine große Sonate in C dur (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) gedruckt worden. Das letzte Werk hat in der Cäcilia und der allgemeinen musikalischen Zeitung eine vortheilhafte Beurtheilung erfahren. † b.

Babbi, Christoph, ausgezeichneter Violinvirtuos, wurde geb. zu Cesena im J. 1748, sein Lehrer war Alberghi, ein Schüler Tartinis. Seine mehrfachen Compositionen für sein Instrument, worunter sich namentlich die Violinconzerte und Quartette auszeichnen, brachten ihm im J. 1780 den Ruf nach Dresden als Churfürstl. Sächsischer Concertmeister; als solcher hat er auch mehrere Synfonien für Kirche und Kammer, Quartette und Duos für die Flöte, und 1789 noch eine Cantate „Augusta" herausgegeben, welche letztere aber nur im Clavierauszuge erschien. — Bei seinem Abgange aus Italien nach Deutschland ließ er seine älteste Tochter in Bologna zurück, um sich hier zur Sängerin auszubilden. Im J. 1794 aber, nachdem sie auf mehreren Theatern Italiens, namentlich zu Venedig, bereits mit vielem Beifalle aufgetreten war, kam dieselbe ebenfalls nach Dresden, wo sie sowohl durch ihren Gesang als durch ihr Spiel eine solche allgemeine Achtung sich erwarb, daß sie 1797 schon an die Stelle der Mad. Allegranti als erste Sängerin bei der dasigen italienischen Oper engagirt wurde, und noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als solche dort glänzte. — B—s. älterer Bruder, Gregorio B., war einer der kunstfertigsten Tenoristen, welche Italien in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts besaß. Im J. 1755 ging er nach Lissabon, wo er sich in der kurzen Zeit von 2 Jahren durch sein öffentliches Auftreten ein Vermögen erworben haben soll, das man auf 24000 Crusaden (Speciesthaler) schätzte. Im J. 1760 sang er wieder auf italienischen Bühnen. Der Umstand, daß er niemals längere Zeit an einem Orte verweilte und sich fest engagiren ließ, hat es verhindert, genauere Nachrichten von seinen Lebensumständen zu erhalten. Lwe.

Babbini, Matteo, Tenorsänger, wurde geb. im J. 1746 zu Venedig; begründete seinen Ruhm zuerst in Vicenz; wo er ums Jahr 1785 beim Operntheater angestellt war; 1789 kehrte er wieder nach Venedig zurück. Hier lernte er den Capellmeister Reichardt kennen, auf dessen Empfehlung er dann an das große Operntheater zu Berlin berufen wurde. Im J. 1792 sang er daselbst zum erstenmale in der Oper „Darie" von Alessandri; allein so viele Kunstfertigkeit er besaß, und so angenehm seine sonst nicht sehr starke Stimme auch war, so war dennoch eben so wenig sein anmaßendes Benehmen bei allen seinen Auftritten mit den übrigen Einrichtungen des Theaters und vornehmlich der Capelle zu vereinigen, als der große Mißbrauch, welchen er von jener seiner Fertigkeit nicht selten auf Kosten eines ausdrucksvollen Vortrags machte, dem deutschen Geschmacke in der Art angemessen, daß sein Engagement von längerer Dauer hätte seyn können. Schon 1794 kehrte er nach Italien zurück, und zwar zuerst nach Florenz, wo er eine kurze Zeit sich an dem Theater La Pergola aufhielt. Wenn früher schon Dr. Burney ein Abnehmen seiner Stimme bemerkte, und in seiner Geschichte darüber äußert: „seine Größe nimmt um vieles ab, wenn er mit der Mara singt, und nach der Ankunft des Rubinelli ist sie fast ganz verschwunden", so war dies jetzt noch mehr der Fall, und es läßt sich daher wohl erklären, warum nachgehends nichts weiter über ihn in Deutschland bekannt wurde, als daß im Jahre 1801 in Paris VI Romances avec Clav. unter seinem Namen erschienen seyen. 3.

Babel oder **Babell,** William, Königl. Kammermusikus und Organist an der Kirche Breadstreet zu Allhallows, geb. ums J. 1690 zu London; erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, einem Bassonisten am Drury=Lane=Theater. Sein Hauptinstrument war das Clavier, auf welchem er eine für damalige Zeit in England sehr ungewöhnliche Fertigkeit erlangte; als Organist soll er nach Matthesons Berichte in dessen vollkommnem Capellmeister selbst den großen Händel, der von Einigen auch für seinen Lehrer im Orgelspiele ausgegeben wird, fast übertroffen haben. Sein erstes künstlerisches Auftreten fiel gerade in die Zeit, wo die italienische Schule in England festeren Fuß faßte, und es war daher wohl nichts natürlicher, als daß auch er sich zu den eifrigen Nachahmern des italienischen Geschmacks gesellte. Aus dem Grunde, und um die Liebhaberei an solcher Musikart noch allgemeiner zu machen, arrangirte er denn die Lieblingspartien aus den Opern „Pyrrhus und Demetrius", „Hydaspes" u. a. fürs Clavier, und versuchte diese Metamorphose selbst mit Händels „Rinaldo", welchen er in ein Buch Harpsichord-lessons umwandelte, die, so wenig eigentlichen Kunstaufwand sie auch seiner Seits bezeugten und obgleich sie so schwer ausfielen, daß sie außer ihm nur von sehr Wenigen gespielt werden konnten, dennoch ihn auf lange Zeit zum Gegenstande der allgemeinen Bewunderung machten. Burney tadelt dieselben freilich hart, wenn er sagt, daß A. gerade dadurch, daß er blos die glänzenden Singpartien darin beibehalten und die nöthigen Mittelstimmen weggelassen, beiden zugleich, sowohl der Faulheit als der Eitelkeit der Spieler geschmeichelt habe. Eine unregel= und überaus unmäßige Lebensweise verkürzte den Aufenthalt des bewunderten B. auf dieser Welt; er starb schon im Jahre 1722. Von seinen übrigen Werken verdienen hier besonders noch hervorgehoben zu werden: XII Solos for a Violin or Hautboy. — XII Solos for a German flute or Hautboy. — und VI Concertos for small Flutes and Violins.

Baccalaureus der Musik, s. **Doctor der Musik**, und **Titulatur**.

Bachanalien hießen die Feste der Griechen und Römer, welche dem Bacchus zu Ehren gefeiert wurden, und deren wesentlichste Theile musikalische Wettstreite und Spiele ausmachten. S. **Bacchus**.

Bacchini, Benedetto, ein Benedictinermönch und geschickter Musiker zu Parma, geb. zu Borgo=San=Domino im Modenesischen 1651, besonders merkenswerth wegen einer eben so historisch wichtigen als gelehrt abgefaßten Dissertatio de Sistris, von welcher er anfangs zwar nur 50 Exemplare für seine Freunde drucken ließ, die nachgehends aber von Jacob Tollio nach einem Exemplare, welches derselbe von Gaudentius Robertus geschenkt erhalten hatte, verbessert herausgegeben wurde unter dem Titel: De Sistris eorumque figuris, ac differentiis, cum dissert. et not. Jac. Tollii. Trajecti ad Rhenum. 1696. 4. Nach dieser Ausgabe ist dieselbe auch in Graevii Thesaur. antiquit. roman. T. VI. p. 411 ff. abgedruckt worden. Auf einer besondern Kupfertafel befinden sich dabei 26 verschiedene Formen des Sistrums. Ueber das Verlagsjahr der ersten Originalausgabe herrschen verschiedene Meinungen. B. wurde nach der Zeit Abt zu Modena und starb zu Bologna am 1. September 1721.

Bacchius Senior. Alle Untersuchungen über die Lebzeiten dieses griechischen Musikers und historisch wichtigen Schriftstellers haben noch zu keinem bestimmteren Resultate geführt, als daß dieselben nach Ptolomäus fallen, also in die Jahre nach 130 n. Chr. Geb. — Die von ihm übrig gebliebene Abhandlung über die Anfangsgründe in der Musik ist in Fragen und Antworten abgefaßt; die beste Ausg. davon ist die unter dem Titel: Bacchii senioris Introductio artis Musicae. Marcus Meibomius primus latine vertit, ac notis illustravit. In des letzteren Antiquae Musicae Auctoribus VII. Amst. 1652. 4. — P. Mersenne übersetzte dieselbe ins Französische mit dem Titel: S. de Sermes, dans son premier livre de la Musique, nachdem er auch den griechischen Text in sein Commentario ad sex prima Geneseos capita. Paris 1623., Fol., p. 1887 ff. aufgenommen hatte. Eine andere sehr correcte Ausg. des griech. Textes mit gegenüberstehender lat. Uebersetzung besorgte Fr. Morell zu Paris 1623. 8. 48.

Bacchius ist eine rhythmische Notenfigur oder ein Tonfuß von einer kurzen und zwei langen Noten (⏑ — —). Der Zeitwerth der letzteren beiden kann übrigens verschieden seyn, und daher kann dies rhythmische Verhältniß sowohl in ungeraden als geraden Taktarten vorkommen; die erste kurze Zeit fällt immer in die Zeit der Arsis oder des Auftakts. Vergl. **Metrum** und **Rhythmus**.

Bachus, der bekannte Weingott, soll nach der Meinung einiger Archäologen auch als der Stifter musikalischer Schulen von den Alten verehrt worden seyn, weswegen unter Anderen selbst der Capellmeister Carl Philipp Emanuel Bach eine Abbildung desselben für eine seiner liebsten unter seiner nicht unbedeutenden Sammlung erklärte. Den Irrthum, worauf jene Ansicht beruht, vollständig darzuthun, kann hier nicht der Ort seyn; es würde dies eine Entwickelung dieser überaus weitläuftigen und mannigfaltigen Mythe erfordern, wozu hier auch der Raum fehlt. Darum nur das Wichtigste darüber und was für den Musiker von Interesse ist. Der erste und ursprünglichste Begriff des B. war symbolisch, stammte aus dem Oriente und drückte die Natur und ihre Zeugkraft aus, in eine Per=

son oder Gottheit umgewandelt. Hieran kettete sich nun nach und nach auch ein anderer von der Vervollkommnung des Lebens durch Cultur und Gesellschaft. Diese Cultur aber folgte vorzüglich dem Acker= und Weinbaue, und weil durch beide Beschäftigungen der Mensch seines Gleichen näher tritt, so stellte man sich alsdann B. und Ceres als die Urheber des gesitteten Lebens vor. Zu dieser Symbolik verlor sich zuletzt der Schlüssel, und die ganze Verehrung des B. in dieser Eigenschaft ward eine rasende sinnlose Feierlichkeit, durch welche derselbe nothwendig eine noch andere Vorstellung erlangen mußte: man betrachtete ihn als den Gegenstand geheimer Feierlichkeiten. Die Feste aller Art, welche man zu seiner Verehrung anstellte (Bacchanalien), wurden daher meistens des Nachts mit tollen Schwärmen begangen; es waren Aufzüge, bei welchen halb nackende Personen mit Fellen auf dem Rücken bekleidet und Thyrsen in den Händen, so wie auch Silenen, Satyr= und Mänaden=Masken erschienen. Zu seinem Lobe stimmte man viele Hymnen und Chöre (die Quellen der ersten Komödien und Tragödien) an, welche, Dithyramben genannt, in dem freiesten Sylbenmaaße und mit den kühnsten Bildern abgefaßt von den größten Dichtern verfertigt wurden. Vergl. Catullus in Epithal. Thet. et Pelei. Die öftere Wiederkehr solcher Feste nöthigte diese nun aber, um immer neu zu seyn, sich dabei alle möglichen Veränderungen und mannigfaltigen Bereicherungen der Geschichte des B. sowohl als der poetischen Darstellung dieser selbst zu erlauben, was wiederum eine Auswahl solcher einzig dafür bestimmter Sänger nöthig machte, die, gewissermaßen eine Schule bildend, alle jene verschiedenen Dichtungen und Gesänge für jede einzelne Festbegehung besonders einübten. Daraus lassen sich nun alle die Beinamen des B. recht wohl erklären, welche zu der Vermuthung führen konnten, er sey als der Stifter der Musikschulen verehrt worden, welches aber im eigentlichsten Sinne nie der Fall war. Er hieß in solcher Beziehung Polymnystos, d. h. den viele Gesänge besingen; der Nächtliche, der Chorführer; Polyonymos, d. h. der Vielnamigte. Ein Recht zu dieser Erklärung geben auch die übrigen Namen des B., welche man ihm nur nach der Art, wie jene Feste begangen wurden, beilegte, z. B. von der Raserei der Bacchanten Lysius, von den Reh= und Luchsfellen, welche dieselben auf dem Rücken trugen, Nebridostolos und Bassareus ꝛc. ꝛc. Was die Geburtsgeschichte des B. betrifft, so war bei den Griechen die gewöhnlichste Sage, er sey der Sohn der Tochter des Kadmus, Semele, und des Jupiter, welcher jene ihrer ungemeinen Schönheit wegen geliebt habe. Als dieselbe aber bereits mit dem B. schwanger gewesen, habe die eifersüchtige und nach Rache dürstende Juno in der Gestalt eines alten Weibes sie zu bereden gewußt, von dem Jupiter zu verlangen, ihr in eben der Göttergestalt beizuwohnen, in der dieses bei der Juno geschehe. Durch die Donner und Blitze, unter welchen nun Jupiter erschienen, habe die unglückliche Semele zwar augenblicklich ihren Tod gefunden, Jupiter aber das erst 6 Monat alte Kind gerettet, sich dasselbe in die Hüften eingenäht und hier zur Reife gedeihen lassen. So verschieden die Begriffe von der Mythe des B., so verschieden auch dessen Darstellungen durch die Kunst; die gewöhnlichsten dürfen wir als bekannt voraussetzen. Vergl. darüber auch Pitture d'Ercol. T. III. t. 2. 37.

Dr. Sch.

Baccusi, Ippolito, italienischer Tonkünstler und Componist des 16ten Jahrhunderts, geb. zu Verona, gab gegen Ende jenes verschiedene praktische Werke heraus, worunter: Hypp. Bacc. (fu frate eremitano di S. Agostino) Eccl. C. V. M. Praef. Psalmorum qui a S. E. R. ut plurimum in

Vesperis decantantur, Lib. 3. Veronae Don. 1594. — H. B. Eccl. Cath. Veronae Musicae Magistri; Missae tres cum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu comodissimae cum octo vocibus. Venet. ap. R. Amad. 1596. — Und: H. B. E. C. V. M. Praefecti Psalmi omnes qui a S. Rom. Eccl. in solemnit. ad Vesp. decantari solent, cum 2 Magnificat tum viva voce, cum omni instrumentorum genere cantatu accomodatas., cum 8 voc., nunc primum in lucem editi. Venet. R. Amad. 1597. Es ist dies das dritte Buch vierstimmiger Psalmen, welche B. herausgegeben hat. In der Vorrede zu dieser Ausgabe bemerkt er, daß er in dem vierstimmigen Satze seinen Vorbildern Willärt, Jachet, Phinot und Morales, über welche er sagt: Dii boni, quanto judicio praeditos! gefolgt sey. „Noverant siquidem, setzt er über dieselben hinzu, si quis psalmos quinque aut pluribus concinasset vocibus, fore, ut plus nimio in unoquoque versiculo immorando, auditores nimio taedio afficeret. Quid? evenire etiam, ut non ita facile verba percipi possent, nimio vocum strepitu implicita.“ Und aus dem eben angeführten Grunde habe er, wie jene, vorzugsweise den vierstimmigen Satz angewendet. 24.

Bach, Johann Sebastian (im Stammbaum Nr. 26), geboren zu Eisenach den 21. März 1685, gestorben den 28. Juli 1750. Der unermeßliche Ruhm dieses Musikers hat im Laufe von fast anderthalb Jahrhunderten so wenig eine Verringerung erlitten, daß es vielmehr erst der letzten Zeit vorbehalten geblieben ist, einen tiefern Blick in sein innerstes Wesen zu thun, um daß man je später, je mehr erkennt, was der Eine Mann vermocht, was er alles vollbracht, was er in seinen zahllosen Werken uns zur Erhebung, zum Studium, zum letzten und höchsten Lernen, zum ewigen Musterbilde für unser Wirken niedergelegt. Dieser Mann war der unscheinbare Kantor in Leipzig, mit seinem Schuldirector in Zwist, um den Unterhalt seiner Familie besorgt, während welsche und deutsche Zeit-Genossen auf Goldhaufen die Huldigungen der Großen und der nachjubelnden Nationen entgegen nahmen.

Wir müssen wohl, von manchem Beispiel geleitet, darauf gefaßt seyn, den hochverdienten und hoch gefeierten Mann von geringern Zeitgenossen überglänzt, in dürftigerm Wirkungskreise, in kümmerlichen Verhältnissen zu finden. Nicht verstanden, verkannt und versäumt werden von den Zeitgenossen, ja unbemerkt bleiben, das sind gewöhnliche Schicksale für die, welche von der Laune und Schwäche des Tags unberührt ihrem Sterne folgen auf höherer Bahn. Aber das Geschick ist einzig zu nennen, daß die Zeitgenossen einen Mann ehren und bewundern, und das zweite, dritte Geschlecht ihn nachfeiert: — und der Preis nur seinem Vergänglichen, Zufälligen, Beiläufigen, Körperlichen gilt, sein Ewiges und Wesentliches, sein Geistiges versäumt. Dieses eigenste Schicksal hat Bach betroffen. Es ist um so merkenswerther, da kühn vorhergesagt werden darf, daß die Erkenntniß seines Geistes und Wesens der Vorläufer einer neuen Zeit seyn wird, die uns erlöset von allem Uebel und allen Uebelkeiten, welche die neueste Zeit aus Italien und Frankreich über uns und unsre Musik gebracht hat. Es ist rührend und tröstlich, daß Bach in unschuldiger unbewußter Treue jenes Nicht-Erkanntwerden selbst wohl nicht gefühlt hat. Wenn wir aber endlich begreifen, daß eben dieser Gang seines Künstler-Schicksals ein nothwendiger und der einzig heilsame war, so wird uns der neue Blick in eine allweise Leitung aller Geschicke neu erheben über jede Bekümmerniß des Augenblicks, in der wir über unsern oder der Kunst

weitern Fortgang zweifelhaft werden. — Wir finden Bach in engen Lebens- und Wirkensverhältnissen. Sprößling einer um ihren protestantischen Glauben aus Ungarn vertriebenen Bäckerfamilie, die Thüringens kleine Städte mit zahlreichen geschickten Musikern versehen hatte, Sohn eines Musikers, Zögling seines Bruders, des Cantors Joh. Christoph Bach in Ohrdruff, sehen wir ihn ganz verloren in musikalischen Studien. Vergebens will der Bruder ihm ein Heft Musikalien vorenthalten; er stielt sie und schreibt sie bei Mondschein ab, da eine Lampe ihm genommen ist. Bald finden wir ihn die Nächte durch beschäftigt, das einzuspielen, was er Tags über, in damals unerhörter Schwierigkeit, geschrieben hat. Er wandert nach Hamburg, um den ältesten Orgelmeister, Reinken, zu hören, tritt 1703 in herzoglich weimarschen Dienst, wird 1704 Organist in Arnstadt, wo er sich vollends in der Kunst des Contrapunkts und im Orgelspiel ausgebildet zu haben scheint, kommt 1707 als Organist nach Mühlhausen, 1708 als Hoforganist nach Weimar. Da wird er 1714 Conzertmeister, 1717 Capellmeister des Fürsten von Köthen; endlich 1723 kommt er auf den Schauplatz seines reichsten Wirkens, nach Leipzig, als Cantor an der Thomasschule. Hier lebt er seiner Kunst und seinem Amte als ein frommer, treuer Diener der Kirche, als ein strenger, gefürchteter und geliebter Vorsteher seines Chors, als gesuchter überaus fleißiger und getreuer Lehrer, als ehrenfester Bürger und Hausvater einer zahlreichen Familie. 10 Söhne hinterläßt er der Welt als tüchtige Musiker, unter ihnen den weltlichen, galanten Emanuel und den dem Vater frommtreuen, bis zum trüben Ende seinem Wollen nacheifernden Friedemann, des Vaters Liebling. Hochverehrt weit und breit, um Rath und That allerwärtsher angegangen, ist er Allen nach Kräften bereit. Auch Fürsten ehren ihn; sein Herr, der ganze Dresdner Hof, damals in Ueppigkeit und Prachtliebe versunken, dem flachen von Hasse geförderten italienischen Musikwesen, dem gedankenlosen Ohrenkitzel der Kastratenmusik hingegeben, stolzirt mit dem seltsamen, raren Mann aus Leipzig, läßt ihn auch, etwa zu einem Wettstreit mit dem französischen Virtuosen Marchand, herüberkommen, und bewundert seine „teufelmäßige" Geschicklichkeit. Auch wird er (1736) zum Königlich Polnischen, Kurfürstlich Sächsischen Hofcompositeur ernannt, und noch jetzt sollen in einem Musikalienschranke aus jener Zeit die Stimmen seiner hohen Messe aufbewahrt liegen. Auch Friedrich der Große vernimmt von dem merkwürdigen Cantor, und verlangt ihn zu hören, empfängt ihn mit sonderbarer Bewegung und entläßt ihn nicht unbeschenkt. Der alte Mann erblindet aber, da er seine Compositionen, um sie herauszugeben, selbst mit Friedemann in blankes Kupfer stechen muß, und stirbt im 65sten Jahre am Schlagfluß. Sein treuestes Bildniß hängt zu Berlin in der Bibliothek des Joachimsthales. Wenn man den festen Bau und die schwarzen Augen sieht, da ist einem, als bräche Feuer aus Felsen. Unter der gedankenreichen erhabenen Stirn und Nase mischen sich um den lächelnden Mund Grimm und Freudigkeit, wie sie allein der durchgearbeitete, zum Letzten entschlossene, seiner sichre und freudige Glaubenseifer in evangelischer Gewalt verrichten kann. Wir können uns an diesem Orte nicht erlauben, auf seine Verdienste um das Clavierspiel, um die Behandlung der Orgel, um die Applicatur für beide Instrumente einzugehen; dies alles ist des Näheren bei seinem Biographen F o r k e l zu lesen. Er führte nicht nur die Compositionen für beide Instrumente weiter, als sie je v o r ihm und bis n a ch Mozart gegangen, sondern gab auch die Möglichkeit der technischen Ausführung. Von ihm aus verbreitete über Sachsen, über Nord-

deutschland und immer weiter eine Pflanzschule ehrenwerther Meister des Clavier- und Orgelspiels die gediegene Lehre und Spielart; und noch jetzt setzen die Tüchtigsten ihren Ruhm darin, Abkömmlinge der Bachschen Schule zu seyn. — Auch der Einfluß des Altmeisters auf Orgel- und Instrumentenbau bleibe unerörtert; und nur erwähnen wollen wir, daß die tüchtigsten Leistungen der bisherigen Theorie, die Clavierschule durch C. P. E. Bach, die Harmonik durch Kirnberger, die Contrapunctik durch Marpurg, sich auf seine Lehre und sein Beispiel gründen und an der Uebereinstimmung mit seinen Werken ihre Probe ablegen wollten. Rechnen wir damit noch alle, die von ihm und seinen Schülern gebildeten gründlichen, vielfältig wirkenden und weiter lehrenden Tonsetzer und Schulen zusammen, so dürfen wir ihn, von dem alles das ausging, den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst nennen, so Vieles auch früher aus den venedischen, dann überhaupt aus den italienischen Schulen, von Süddeutschland her, ferner durch Händel und später von Frankreich her derselben zugeflossen ist, so viel Eigenes und Neues sich auch nach Bach entwickelt hat, so wenig sich endlich leugnen läßt, daß vor und mit ihm deutsche und fremde Meister in ähnlicher Weise gewirkt und zum Ganzen beigetragen haben. Alle diese Punkte müssen hier bei Seite treten, wo sie doch nicht nach allen Seiten und Beziehungen erörtert werden können. Nur das ist Aufgabe, den Meister in seinem Wesen als Componisten aus seinen Werken kenntlich zu machen. Wenn es nun darauf ankommt, einen Künstler aus seinen Schöpfungen zu erkennen, so lenkt sich die Betrachtung auf zwei Hauptpunkte, die freilich im wirklichen Kunstwerke, in ihrem Wesen selbst zusammenfallen zu einer untrennbaren Einheit, deren einstweilige Trennung aber uns eine gesichertere, reichhaltigere Erkenntniß verspricht. Wir können nämlich bei jedem Künstler nach seiner Idee, nach der geistigen Tendenz, dem Gedankeninhalt seines Schaffens fragen, und nach der Anschauung, nach der leiblichen Auffassung, die er von seiner Kunst, als einem geistig-körperlichen Wesen gewonnen hat. Jene Idee ist das unmittelbare Produkt aus dem Geiste des Künstlers überhaupt; ja, sie ist mit ihm identisch. Sie ist daher auch die Mutter der Anschauung, die sich im Künstler vom Kunstwesen bildet; diese Anschauung ist ihre erste That und die späteren eigenen Schöpfungen des Künstlers sind nur ihre ferneren Resultate. Ja man überzeugt sich leicht, daß auch kein zeitlicher streng durchzuführender Unterschied besteht zwischen jener Anschauung und den Werken eines Künstlers; denn in diesen offenbart sich nicht blos jene, sondern sie wächst, verändert sich, reift an und mit ihnen. Wenn aber die Idee eines Künstlers sich in jedem einzelnen Werke nur in einer bestimmten Beziehung, nur einseitig manifestirt, nur aus der Gesammtheit Aller vollständig zu erkennen ist, so erhalten wir für die Wanderung durch all diese nacheinander aufzufassenden Werke einen festen Stand- und Gesichtspunkt, indem wir uns vorerst auf die Stelle zu versetzen wissen, von der aus der Künstler die ganze Kunst angeschaut, sein Wirken begonnen hat. Hat es ihn zuerst und zu innerst (wie vielleicht Beethoven) angezogen, in die Klänge und Harmonien hineinzulauschen, — oder hat den frischen Geist Naturlaut und Volksgesang aus froher Brust (wie vielleicht Haydn) angerührt zum Mitertönen, — oder hat sein in sich versunkenes Sinnen die Tonfäden verfolgt, die sich aus mancherlei Stimmen zu einem Ganzen weben: all solche Neigung ist die erste Geburt aus der Grundidee und ihr erster Zeuge, der uns einweiset in jedes einzelne Werk, und jeden Zug desselben uns auslegt. Seb. Bachs Geist erwachte unter dem Tongewebe contrapunctisch vereinigter Stimmen,

wie seine ganze Zeit es noch von der vorhergehenden Periode niederländischer, altitalienischer und altdeutscher Schule überkommen und die protestantische Kirche in ihren Muteten u. A. bewahrt hatte. Es ruht eine eigne Macht in diesen polyphonen Tonbauten; nur daß sie nicht jedem sich beleben, daß mancher heutige Musiker vor ihnen zurückschrickt, wenn sie wie ein hoher grauer Dom ernsthaft in das Lattenwerk neuerer Vergnüglichkeiten hereinschauen. Wem aber der Chor der Stimmen sich wirklich beseelt, wem jede Stimme in eignem freiem Daseyn, als eine Person für sich, nahetritt, um sich mit allen andern gleichberechtigten, gleichfreien zu Einem Ganzen, zu Einem Zwecke zu vereinen, von dem weichen alle particularen, subjectiven und selbstischen Gedanken, die ihn bei einer einzigen Hauptstimme hätten überschleichen können; er hat nicht aus und für sich, sondern für einen Chor verschiedener Individualitäten zu sprechen, und der Gedanke muß werth seyn, von Vielen getragen zu werden. Dieses Gewebe selbstständiger Stimmen fodert, um sich organisch und klar zu entfalten, um sich zu steigern und zu vollenden, nicht blos vom Rhythmus, sondern auch von der Modulation weitere und großartige Räume, einen ruhigern, stetigern, erhabnern, allem Kleinen entsagenden Fortgang. So wird das Tongebäude nicht blos reicher, sondern erhält als Grundcharakter eine Größe, Würde und Gediegenheit, die in andern Kunstformen in jedem einzelnen Werke erst besonders errungen werden müssen. Ja wenn der in solchem Umgang Erstarkte dann am gelegenen Orte sich in eine homophone Bildung, in eine einzelne Stimme einschließt, dann trägt er in sie den ganzen Reichthum, die ganze vervielfältigte Kraft seines Geistes und Charakters hinein, und das Einfache, in das sich die vielfache Macht gleichsam zusammengelegt hat, wird um so tiefsinniger, um so tiefgewaltiger. Dies ist der Grundzug polyphoner Composition, den jede besondere Kunstform in ihrer eignen Weise neu ausprägt*). Und hiermit ist zugleich der Grundzug Bachscher Composition erkannt. Macht; dies ist das erste Wort für alle seine Werke. Sicherheit, Leichtigkeit im Innern auch bei dem kühnsten reichgerüstetsten Einherschritt, Würde und Erhabenheit sind in ihrem Gefolge. Dieser Charakter offenbart sich aber nicht blos in und an großartigen, gewaltigen Aufgaben, sondern auch im kleinsten Kreise, in den innigsten zartesten oder zierlichsten Gebilden. Man fühlt auch in ihnen die Macht des Geistes, die dahinter steht; man sagt sich nicht blos bei dem Kirchenstück, auch bei der tiefsinnigen Sarabande, bei der leichthin scherzenden Gigue, daß der Mann das Alles zur Ehre Gottes vollbracht hat. Um Solches zu vermögen, hatte er sich aller Gestalten und Bewegungen des Tonreichs ganz bemeistert. Mag er in seinen zweistimmigen Inventionen für das Clavier oder in seinen kleinen Orgelpräludien ein unbedeutendes Motiv spielend aus einer Lage, aus einer Stimme in die andre werfen und kunstfertig ein Tonstück zusammenscherzen, oder mag er alle Gestalten der Fuge zum kunstkühnsten gewaltigsten Baue aufbieten: überall sind ihm alle Wege bekannt und offen, jeder Schritt und Schwung ist ihm leicht. Es scheint, er habe kein Thema anrühren können, ohne es zugleich in allen möglichen Umstellungen und Umkehrungen, mit allen harmonischen und contrapunctischen Beziehungen und allen Combinationen der Verkehrung, Vergrößerung, Zergliederung, rhythmischen und melo-

*) Wir müssen annehmen, daß jeder, der nicht schon anderweitig sich mit dem Gedanken der verschiedenen polyphonen Formen vertraut gemacht hat, die einzelnen dahingehörigen Artikel, Fuge, Canon u. s. w. aus dieser Encyclopädie zu Rathe ziehe.

dischen Erweiterung u. s. w. zu erblicken. Daher kann es ihm nie fehlen, daher kann ihm nie daran liegen, etwas Besonderes zu suchen, Neues oder Originelles zu erhaschen. Er **hat** eben alles; und in der Gewohnheit dieses Besitzes ergreift er ruhig und klar überall nur das Gehörige und Nöthige. So geht mit der Sicherheit und Stetigkeit einer mathematischen Schlußkette sein Tonwerk vom Anfang sicher zum Ziele, ohne Lücke, ohne Sprung, stets fortschreitend, mannigfaltig, neu und stetig zugleich, sich kräftigend und hebend, und stets, ein schöner Reigen der Stimmen, leichtbewegt in Wohlverhältniß. So führt er seine Melodie bis an die äußerste Gränze ohne Gewaltsamkeit; so entfaltet sich seine Modulation bis zu den fernsten Punkten im vollquellendsten Reichthum der Harmonien ohne Uebertreibung, ohne Uebereilung, gleich einer organischen Naturentwickelung. Und in diesen stets tiefer und weiter sich dehnenden Tonräumen bewegt sich nicht nur das polyphone Gewebe, sondern entbindet sich auch die einzelne Melodie zu einer nur auf solchem Boden erreichbaren innerlichen Unerschöpflichkeit und Macht. Nur das Eine, die Kraft der Melodie, hat man bisweilen in Frage gestellt. Denn freilich gehen seine Melodien so weit über den engen Spielraum und Gewohnheitskreis dessen hinaus, was man gewöhnlich bei Melodie sich vorstellt, daß nur ein unentnervter und unerschlaffter Geist ihnen in ihre Tiefen nachfolgen mag. Manchem mag auch nur entgehen, daß Bach statt einer, gern vier und mehr gleichzeitige Melodien miteinander fortführt. Uebereinstimmend hat man ihn als den höchsten Meister des Contrapuncts anerkannt und die oben gezeichnete Unerschöpflichkeit und Herrschaft über alle, auch die kunstreichsten Gestaltungen bewundert. Es ist nur Eins unbemerkter geblieben, und wir müssen es um so schärfer in das Auge fassen, weil sich von da die wahre Erkenntniß von der unzulänglichen Auffassung seines Wesens scheidet. — Eben weil man ihn als den unvergleichlichen Meister im Contrapuncte, namentlich in der Fuge, erkennen mußte, hat man die sogenannte kunstreiche oder auch künstliche, gelehrte Schreibart als das Ziel seines Strebens angesehen, auch wohl einen Gegensatz zwischen ihm und irgend einem andern Hochgestellten darin gesucht, daß Er der kunstreichen Form, der Andere dem Geistigen oder der Empfindung nachgegangen, Er der combinirende Verstand, der Andere der empfindende und schauende Genius zu nennen sey. — Man hat nur das Aeußerliche mit dem Innerlichen verwechselt; oder vielmehr: schon jenes ist so außerordentlich, so gedankenvoll, den Meisten so durchaus unerreichbar erschienen, daß sie an das tiefer liegende Innerste gar nicht haben gelangen können *). **Nur** für den Lehrzweck in einzelnen kleinern Werken, oder für sich versuchsweise bildete Bach das Kunstreiche, ja das Künstliche um seiner selbst willen; so unter andern in dem für ersteren Zweck geschriebenen Werke: die Kunst der Fuge, in welchem eine vier- und eine dreistimmige Fuge (Nro. 12 und 13) ganz und gar, von Note zu Note, verkehrt **) worden sind, — das einzige bekannt gewordene und ganz gelungene Beispiel vollständiger Anwendung einer

*) Befördert wird dieses Vorurtheil durch die unzweckmäßige Weise, in der Viele sich Bach nähern; sie beginnen mit seinen Inventionen und Fugen, — und müssen, wenn etwa Mozarts oder Beethovens Sonaten vorangegangen sind, von dem kunstreichern Bau befremdet werden. Man mache sich erst an seinen Suiten, namentlich deren Präludien, Sarabanden, Giguen, dann im Gesang an den ansprechendsten Arien und Recitativen mit seinem Geiste und Fühlen vertraut, so wird man ihn nicht mißverstehen.

) Siehe den Artikel **Verkehrung und die andern technischen hier erwähnten.

Kunstform, die in der Regel nur auf eine kurze einzelne Durchführung beschränkt und schon in dieser Anwendung von den Technikern als eine sogenannte Zierde der Fuge angesehen wird. Bach selbst war so weit entfernt, in allen dergleichen Kunstformen seinen Zweck zu sehen, daß er, außer für den Lehrzweck in wenigen einzelnen Tonstücken, das Kunstreichere nie gesucht, in der großen Anzahl seiner Fugen diese Formen der Vergrößerung, Verkehrung u. s. w. verhältnißmäßig sehr selten angewendet hat, und nie anders, als wo sie seinem höhern Zwecke dienten, ja wo sie für denselben eben das einzig rechte Mittel waren und zu einer neuen geistigen Kraft, zu einem neuen Gedanken wurden, ohne den das Ganze unvollständig geblieben wäre *). Jede, auch die kunstreichste Form, ist ihm nur Mittel zum Zweck; so weit ist er entfernt, dies je zu verkennen, daß sein höchstes und ausgedehntestes Werk, die matthäische Passion, auch nicht eine einzige Fuge **) enthält, und sein anderes großes fugenreiches Werk, die hohe Messe, in allen seinen Fugen auch nicht eine einzige jener kunstvollern Formen, die ihm zu sicher und natürlich waren, als daß er sie je hätte überschätzen, ihnen unzeitig nachgehen können. Und wenn wir nun endlich, im Bewußtseyn seiner unumschränkt bildenden, und doch nie eitler Künstlichkeit, stets nur dem geistigen Zwecke aller Kunst dienenden Macht, uns zu seinen Werken wenden, wenn wir im Auffassen, wie Er im Schaffen, die Form mit den Schwierigkeiten ihrer Erlernung vergessen, so spricht uns aus Allem ein hoher edler, freier Geist an, der im ungebundnen Flatterzuge der Tonreihen seine Gedanken und Empfindungen frei umherspielen läßt, durchaus sinnvoll und gefühlvoll, hier und da die Saite eines bestimmteren Gefühls schärfer rührend, bald wieder über alles beschränkende Affectleben hinwegschwebend im Reigen der freien Töne; so hat er in seiner Kunst ein Abbild niedergelegt, an dem wir uns versinnlichen können, was der tiefe Jakob Böhm (wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schildert) ein heiliges Spiel Gottes nennt, ein spielseliges Leben, worin die reine, volle, reiche Freude, nicht aus einer bestimmten Anschauung entsprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, sondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erscheint: ein himmlisches Freudenreich. — Was der Mystiker hier zu ahnen und an den höchsten Gedanken, die Gottheit, zu knüpfen wagte, vermochte kein Tonkünstler, vor Bach, in Tönen zu weben; dies ist der Grundinhalt seiner leichter geführten, zarter gebildeten, bald innigern, bald in leichtem und doch stets würdigem Scherze dahin spielenden Clavierstücke, wie seiner glanzvollen, oft fürstlich prunkenden Orchestersätze und seiner jetzt stillfrommen, jetzt majestätisch erbrausenden Orgelcompositionen. Soll noch Eines gesagt werden, so ist es, daß seine Tonmacht auch jedes Material, jedes Organ, das sie wählt, vollkommen beherrscht. Das zartbebende Clavier für sich allein entspricht diesen tiefsinnig zarten Sarabanden, diesen netten Tanzstücken, Inventionen, Variationen ***), diesen geistvollen Fugen und Fantasien so ganz, wie die Violine

---

*) So überzeugt sich z. B. der Kenner leicht, daß in der, auch von Marpurg mitgetheilten, Fuge der sogenannten G dur-Messe (deren Text ursprünglich geheißen: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sey — vergl. Berl. allg. mus. Ztg. Jahrgang 5 Seite 421) die gleich mit der zweiten Stimme eintretende Verkehrung des ersten Thema's die zweckmäßigste, im Grunde einzig genügende Fortführung ist — und dann den Text in einem neuen wichtigen Sinne ausspricht.

**) Nur der Chor „Laß ihn kreuzigen" enthält eine Fugendurchführung; aber welch' eine!

***) 30 Veränderungen über eine Ariette, neben den zierlichsten Canons in allen Intervallen auch

allein den für sie geschriebenen 6 Solo's; beide vereinen sich in den Sonaten eben so wunderreizend und wundertief. Wahrhafte Conzerte, Wettstreite, stimmt er mit zwei bis vier Flügeln, mit acht und mehr Instrumenten an, und prachtvoller hat noch keiner das Orchester geführt, als er, z. B. in der Ouvertüre aus D dur, mit Saiteninstr., drei Oboen, drei Trompeten. Ueberall ist seine Erfindung eins geworden mit dem ergriffenen Instrumente. Nirgends aber mehr, als mit der Orgel. Die Orchestercomposition hat ganz neue Bahnen gefunden und sich auf geistige Höhen geschwungen, die Bach selbst unbekannt waren. Das Clavier hat sich verwandelt und neuern Meistern ganz neue Flüge, ungeahnete Klanggebiete und Weisen erschlossen. Nur in der Orgel ist noch nichts vollendet worden, das nicht Bach unendlich größer und reicher uns hinterlassen hätte. Denn die Orgel führte ihn auf seinen eigensten Boden, wo sein schwebender Geist Bestimmung, höchsten Beruf, theuerste Pflicht und vollste Befriedigung fand. Die Kirche war es, der er angehörte, das Wort der Schrift war es, auf das er unverwandt schaute, an dem er hielt. Und eben hier hat ein volles Jahrhundert ihn versäumt. Als ein treuer Diener der Kirche, dem obliegt, den Gottesdienst mit Spiel und Gesang zu schmücken, stellt er sich zu seinem Geistlichen, bespricht mit ihm und bereitet sorgfältig die Feier. So entstehen neben vielen Motetten, Messen, Magnificat u. a., neben den in der neuesten Zeit zum Theil wieder veröffentlichten Passionsmusiken nach den vier Evangelien fünf vollständige Jahrgänge Kirchenmusiken auf alle Sonn= und Festtage, aus mehreren Chören, Arien, Recitativen und Chorälen bestehend, mit einem sorgfältig gearbeiteten Orchester ausgestattet, zu Worten der Bibel und Kirchenliedern gesetzt. Nur ein sehr kleiner Theil, und auch er erst in der neuesten Zeit, ist in die Hände des Publikums gekommen, eine viel größere Zahl hat man nur in Privat= und halb=öffentlichen Sammlungen kennen lernen, ein Theil scheint verloren. Was man aber auch kennt, ist ein unwidersprechliches Zeugniß von dem ernstlichen, unermüdlichen Eifer, mit dem Bach durchweg sein wahrhaft heiliges Amt verwaltet hat. Durchdrungen davon, daß das Wort der Bibel ein ewiges sey, von dem, wie es selber verkündet, nicht ein Tüttel verloren gehen dürfe, vertieft er sich mit einem wahrhaft evangelischen Geiste und Eifer in seinen Text. Nicht Töne zum Wort, eine Melodie neben dem Texte, nicht ein bloßer Verstand der Sache, nicht die bloße Gehülfsatmosphäre seines Textes, nicht ein bloßes Sympathisiren und Mitfühlen mit ihm kann hier genügen: seine Musik, schon die Singstimme für sich ganz allein, wird eine Auslegung des Textes; sie steigt in die Tiefen der Sprache, und holt den innersten Sinn jedes Wortes, ja buchstäblich jeder Sylbe und jedes Lautes herauf; sie wiederholt das Wort, um seinen Sinn zu erweitern und zu verstärken, sie wendet sich, um es von einer andern Seite, im andern Sinne zu betrachten und tiefsinnig, salbungsvoll ganz zu erschöpfen. Hier gedeiht nun jene Macht über alle Gestalten des Tonreichs zu ihrem vollsten Segen; die Töne biegen und einigen sich mit jeder Wendung des tiefinnersten Sinnes, wie das gesunde Organ ununterscheidbar dem gesunden Gedanken folgt; die kühnsten, fernsten Wendungen aber verknüpfen sich harmonisch in den Tönen wie im Geiste. So hat sich ihm eine Gesangsprache gebildet, so durch und durch eigen, so erfüllt in jedem Tone und jeder Sylbe von heiligem Geiste, so

---

Spielfiguren enthaltend, die nach hundert Jahren noch an Anderen als neu und frischglänzend bewundert wurden.

fern von den flüchtigeren oder weltlichen Bildungen Andrer, daß ein schwächeres Geschlecht davor zurückschrecken mußte, daß es sein gebrechliches Saitenspiel zerbrechen, oder jene Gesänge verleugnen mußte. Und es hat sich nicht bedacht, sie unkirchlich oder auch unsangbar zu nennen. In der That sind sie nicht der selbstgefälligen Eitelkeit der Sänger gewidmet. Wer aber im Geiste des Wortes sich ihnen widmet, um mit seinem Vermögen, wie es ihm in Sinn und Stimme gelegt ist, das Ewige zu preisen, dem wird sich — welche der vier Stimmen ihm auch gegeben sey — der tiefste, reichste Born heiligen Gesanges erschließen. Mit solchen Stimmen nun hat der heilige Sänger, zum Triumph des evangelischen Glaubens, die Hochgesänge der Mutterkirche, Magnificat und Messe, in einer Weihe und Herrlichkeit und Wahrhaftigkeit gesungen, wie kein Angehöriger der alten Kirche bis auf den heutigen Tag vermocht; denn er unternahm es im Geiste und in der Wahrheit. In diesem Sinne hat er das höchste Mysterium der Glaubensgeschichte gefeiert, in seiner matthäischen Passion die Leidensgeschichte Jesu, treu den Worten des Evangelisten, in dramatischer Lebendigkeit und Wirklichkeit des Hergangs und frömmster, innigster Theilnahme der Gemeinde, daß das Längst-Geschehene, Fern-Entlegene, noch einmal in unsrer Mitte mit und für und an uns geschieht. Wenn wir aber bedenken, daß der Glaube selbst im Scheidewasser voltairescher Afterphilosophie und der oft gefühlsleeren, sogenannten Vernunftreligion geprüft werden mußte; so werden wir inne, daß dieser Zeit Bachs evangelische Gesänge verhallen, ja widerwärtig seyn mußten, daß sie erst wiedertönten, als über Zweifel und Kaltsinn hinweg das Wort der Wahrheit wieder vernommen und beherzigt werden konnte. Und so wird eine neue Hoch-Zeit auch unsrer Kunst gefeiert werden, wenn das ewige Wort der Wahrheit All-Alles durchdringt und an Bachs Vorbilde wir lernen, ihm allein und überall, in allen Reichen der Kunst, treu nachzuwandeln.

ABM.

Bach, Wilh. Friedemann (im Stammbaum Nr. 47), ältester Sohn des unsterblichen Seb., geb. zu Weimar 1710, gest. zu Berlin 1784. Durch den Unterricht seines Vaters brachte es dieser für Musik mit den höchsten Anlagen versehene Geist im Praktischen und Theoretischen schon in der Jugend so weit, daß selbst der nicht leicht befriedigte Vater das höchste von ihm hoffte. Was er componirte, war kräftig und tief, dabei führte er seine musikalischen Einfälle sowohl auf dem Claviere als auf der Orgel sogleich mit einer Meisterschaft aus, die Alle in Staunen setzte. Auch auf der Violine machte er unter Graun, dem nachmaligen Berliner Concertmeister, der damals noch in Merseburg lebte, die besten Fortschritte. Nicht geringer war sein Fleiß in den Wissenschaften, so daß die Lehrer der Thomasschule, wo er gebildet wurde, Großes von ihm hofften. Darauf in Leipzig die Rechte studirend, zog ihn vor Allem die Mathematik an, der er auch in seinen spätern Verhältnissen treu blieb. 1733 wurde er nach Dresden berufen, wo er als Organist an der Sophienkirche glänzte. 1747 begab er sich als Musikdirector und Organist der Marienkirche nach Halle an der Saale, weshalb er auch unter dem Namen „der Hallesche Bach" von der musikalischen Welt bezeichnet zu werden pflegt. Auch hier war seines Bleibens nicht; 1767 gab er die Stelle auf und ging nach Leipzig zurück, ohne in ein amtliches Verhältniß zu treten. Von jetzt an lebte er unstät und flüchtig, erhielt zwar den Titel eines Hessen-Darmstädt'schen Capellmeisters, aber nicht die Stelle. Am längsten privatisirte er zu Braunschweig, Göttingen und endlich zu Berlin, wo er in Dürftigkeit an gänzlicher Ent-

kräftung am 1. Juli 1784 starb. — Man wird sich über sein Schicksal nicht mehr wundern, wenn man seine Gemüthsart kennen gelernt hat. Alle diese Noth brachte ihm sein roher Sinn, sein starrer Künstlerstolz, seine ungeheure Zerstreutheit und sein mürrisches, zanksüchtiges Wesen, das im Trunke, dem er ergeben war, alle Rechte jeder Bürgerlichkeit und Ordnung verletzte. Auch das größte Genie kann damit nicht fortkommen. Alle seine Zeitgenossen erkennen in ihm den größten Orgelspieler, den stärksten Fugisten und überhaupt den tiefsten Musikgelehrten Deutschlands, und sein vortrefflicher Bruder Phil. Emanuel behauptete von ihm, er allein sey im Stande, ihren großen Vater zu ersetzen. Gewiß das höchste Lob, was ihm werden konnte — und dennoch war er der Mehrzahl geradehin verhaßt und durch eigene Schuld. Seine Zerstreutheit würde als Folge der Vertiefung in die Kunst natürlich gefunden und also entschuldigt werden müssen, wenn er sie nur einigermaßen einzuschränken bestrebt gewesen wäre. Sie war von Jugend auf in ihm und die Anecdoten, die davon erzählt werden, lesen sich gerade so lustig, als sie im Leben selbst unlustig ausfallen. Es war ihm ein Geringes, seines abwesenden Freundes, Joh. Frdr. Dales auf Kohlen gesetztes Abendessen unbewußt zu verzehren, Löffel und Gesteck in die Tasche zu nehmen und dann beim Vorhalten zornig zu werden, bis er durch die stummen Zeugen in der Tasche überführt wurde. Das Auffallendste ereignete sich in Halle, wo er es oft vergaß in die Kirche zu gehen. Ging er auch, von seinen Wirthsleuten erinnert, so wunderte er sich doch öfter noch unterwegs, daß man schon läutete; ja es war ihm eine Kleinigkeit, zu einer Kirchthür hinein und zur andern wieder heraus geradesweges nach Hause zu gehen, um seine unterbrochenen Phantasien wieder fortzusetzen. Oefter gab er daher seinem Balgetreter die Schlüssel zur Orgel, damit im Nothfalle wenigstens ein Anderer spielen konnte. An einem ersten Pfingsttage hatte Friedemann dies nicht gethan. Um also das hohe Fest nicht zu stören, entschließt er sich, einmal früher in die Kirche zu gehen, setzt sich unterdessen, bis die Gemeinde versammelt seyn würde, in die Frauenstühle, vergißt sich und bleibt mit den Orgelschlüsseln in der Tasche auch dann noch ruhig sitzen, als Alles versammelt ist und das Präludium beginnen soll. Die Gemeinde wird ungeduldig, sieht nach dem Chore, winkt und schüttelt die Köpfe. Er schüttelt mit und sagt: „nun soll mich's doch wundern, wer heute Orgel spielen wird." — Oefter spielte er, war er drin, ungemein lange. Als ihm nun einmal seine Vorgesetzten deshalb ernstlich anließen, ging er fort, lieber in der größten Armuth lebend. Als er von Leipzig mit einem Bündelchen unterm Arm weiter zog, traf er eine wandernde Gesellschaft Prager Studenten oder Musikanten. In der Gegend von Braunschweig besuchen sie ein Rittergut, dessen Besitzer ein großer Freund der Tonkunst und besonders Phil. Emanuel Bachs ist. Der Bediente sagt den Leuten, sie sollen sich heute zusammen nehmen, es sey ein großer Kenner zum Besuche da. Sie spielen Einiges auf. Dann phantasirt Friedemann auf dem Flügel, der im Saale stand. Aeußerst aufgelegt, gelang es vollkommen; der Spieler selbst war glücklich. Da erschallt eine Stimme im Zimmer: „das ist mein Bruder Friedemann oder der Teufel!" Die Brüder liegen sich in den Armen und Friedemann weint vor Freuden, daß ihn Phil. an seinem Spiel erkannte. Aber auch selbst mit Phil., den er doch achtete, vertrug er sich nicht; durch sein finsteres Wesen stieß er auch die besten Freunde von sich. Sie blieben einander fremd bis an den Tod. Sein Bruder Christian, der Londoner, verachtete und haßte Friedemann. Man muß leider sagen, daß seine Störrig-

keit und seine Trunksucht sein überaus großes Genie unbrauchbar gemacht haben. War er trunken, so that er gar nichts. Selbst nüchtern schrieb er nicht gern; er phantasirte und grübelte lieber. Daher sind auch wenig Werke seiner Kraft auf uns gekommen. 1739 ist zu Halle eine Sonate für das Clavier gedruckt worden (aus Es dur); Sei Sonate per il Cembalo. Dresden 1745 (die erste aus D dur, die übrigen sind ungedruckt geblieben). Mehreres kündigte er an, allein das Publicum, das ihn nicht liebte, unterstützte ihn nicht. Ein Werkchen vom harmonischen Dreiklange; 14 Polonaisen; 8 Fugetten; eine Adventsmusik; 5 Clavierconcerte; 4 Fugen für die Orgel mit 2 Manualen und Pedal; 2 Sonaten für 2 concertirende Claviere; 4 Claviersonaten und eine Pfingstmusik mit Hoboen, Trompeten und Pauken: „Lasset uns ablegen" — werden namhaft gemacht. Jetzt sind seine gedruckten und ungedruckten Werke äußerst selten und man muß es beseufzen, daß das Rohe seines Gemüthes den großen Künstler gänzlich verschlang oder doch der Welt unnütz machte, der er so viel hätte seyn können. —

† b.

Bach, Ambrosius (im Stammb. Nr. 11), geb. 1645, gest. als Hofmusikus zu Eisenach 1695, merkwürdig als Vater unseres großen Joh. Sebastian. Die Familie stammt von Veit Bach, einem Bäckermeister in Preßburg, welcher kurz nach dem Beginne des 17ten Jahrhunderts, der Religionsverfolgungen wegen, sich nach Deutschland wenden mußte. Da wir den Stammbaum dieser überaus reichen musikalischen Familie beigeben, so übergehen wir alle Namen, an die sich nichts Denkwürdiges reiht, und zeigen die übrigen nun noch folgenden nach alphabetischer Ordnung ihrer Vornamen an. Und so kommen wir denn sogleich zu dem größten Sohne des Riesengroßen Heros aller Tonkunst, dessen Schilderung wir jedem Andern nur ungern überlassen haben, dem zweiten Sohne Sebastians

Bach, Carl Phil. Emanuel (im Stammb. Nr. 49), geb. zu Weimar am 14. März 1714. Auf der Leipziger Thomasschule gebildet, in der Musik einzig von seinem Vater unterrichtet, in dessen Hause er übrigens fast alle bedeutende Künstler jener Zeit kennen zu lernen Gelegenheit hatte, studirte er auf der dasigen Universität die Rechte, was er in Frankfurt an der Oder fortsetzte. Hier errichtete und dirigirte er eine musikalische Academie, wo seine eigenen Compositionen öfter zu Gehör gebracht wurden. 1738 begab er sich nach Berlin, wo er bis 1740 privatisirte, in diesem Jahre aber als Königl. Kammermusikus und als Begleiter der Flöte Friedrichs des Großen auf dem Claviere angestellt wurde. Hier blieb er bis 1767, weshalb er auch gewöhnlich nur „der Berliner Bach" heißt. 1767 kam er als Musikdirector nach Hamburg, an Telemanns Stelle gerufen, weshalb er von Andern und mit gleichem Rechte „der Hamburger Bach" genannt wird, da er diesen Ort seiner Wirksamkeit, trotz mancher vortheilhaften Anerbietungen, nie wieder verließ. Bei seinem Abgange von Berlin beehrte ihn die treffliche Prinzessin Amalia von Preußen mit dem Titel Ihres Capellmeisters. Er starb zu Hamburg am 14. Septbr. 1788 an einer Brustkrankheit. — Sein Leben hat er selbst beschrieben. Man liest es in Carl Burney's Tagebuche einer musikalischen Reise, im 3ten Bande der deutschen Uebersetzung S. 198. Merkwürdig ist vor Anderm sein Ausspruch: „von Allem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen; wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben, eine neue Periode sich gleichsam

anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, daß das jetzt so beliebte Komische hieran den größten Antheil habe." — Das Bedenken dieses Ausspruches überlassen wir hier billig dem geehrten Leser und fügen nur bei, daß sich am angezeigten Orte noch ein Register der Compositionen befindet, die mit seinem Wissen und Willen im Drucke erschienen sind. Das erste Werkchen (1731) ist eine Menuet mit übergeschlagenen Händen auf's Clavier gesetzt („eine natürliche und damals sehr eingerissene Hexerei"), welche er selbst in Kupfer radirte. Er giebt 34 gedruckte Werke an, zu denen Gerber's bekanntes Lexicon das Uebrige hinzusetzt. Ueberaus wichtig ist der Schluß seiner kurzen Selbstbiographie, worin er sagt, er bemühe sich, möglichst sangbar für das Clavier zu setzen. „Mich däucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht." Er war aber nicht blos einer der größten Virtuosen auf seinem Instrumente, ja im Ausdrucke der größte, sondern im Allgemeinen, nicht allein im Musikalischen, ein höchst gebildeter, unterrichteter, consequenter, feiner und lebensfroher höchst redlicher Mann, dessen äußere Erscheinung sogleich anzog. Burney beschreibt ihn so: Er ist eher kurz als lang von Wuchs, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene und ist dabei lebhaft und munter von Gemüth. — In Allem, was er, frei von jeder Rücksicht, von jeder Absicht, z. B. für Schüler, gewöhnliche Dilettanten und Virtuosen, schrieb, selbst noch in Vielem, wo er sich accommodirte, überflügelte er seine Zeit; und wenn er selbst behauptete, daß damals, namentlich für die Ausführung musikalischer Werke, eine neue Kunstperiode anhob, so ließ es ihm eben seine allseitige Menschenbildung nicht zu, in sich selbst den Mann zu erblicken, der in vielfacher Hinsicht diese neue Periode herbeiführte. Von der Tiefe und Gründlichkeit des väterlichen Geistes gelehrt, von der ungemeinen Virtuosität desselben herangebildet, auf diese erhabene Richtung der für sich allein dastehenden Gewalt des geliebten Vaters mit Verehrung, mit Bewunderung blickend und in ihm den Unerreichten, ja Unerreichbaren sehend, war ihm das Festgegründete, dauernd Solide zur Künstlernothwendigkeit geworden, die ihn selbst in seinen geringsten Arbeiten nicht verlassen konnte. In Allem, was er that, war durchdachter Plan, genau und fleißig erstrebter und tüchtig erreichter Zweck. Mit dem Leben selbst vertrauter, durch Verhältnisse und allseitige Bildung geglätteter, das Feine geselliger Verbindung und äußerlichen Genusses durch Temperament und Gewöhnung, so weit es sich mit der Rechtschaffenheit vereinte, mehr liebend, war er befähigt, zu dem selbst im tändelnden Spiele Großartigen des verehrten Vaters noch jenen gefälligen Glanz, jenen, wir wollen sagen, äußerlich geistigen Lebensreiz in seine vorzüglichsten Schöpfungen zu hauchen, was, die Sinne lockend, die Ideale der Kunst mitten ins Herz der Gebildeten und durch sie ins Leben selbst trägt. Durch diesen Bund des ewig Hohen mit dem seltsam Veränderlichen und Vielgestaltigen der Mode und der Individualitäten im wirklichen Leben und seiner mannigfaltigen Stellungen muß man ihn den ersten Gründer einer Art des Romantischen nennen, die von der heutigen verschieden, aber zu ihrem Vortheil dasteht. Vorzüglich gilt dies von seinen Claviercompositionen, die kein gebildeter Musikfreund entbehren sollte. Unter diesen sind es die Fantasien, Sonaten und Rondo's für Kenner und Liebhaber, die wir ohne Unterschied als eben so originelle, als tief gefällige, bei gutem Vortrage

höchst eingängliche und noch immer in jeder Hinsicht äußerst nützliche, Fertigkeit, Kenntniß und Kunstfreude fördernde Werke empfehlen müssen. Kunstgehalt, die kühnsten Wendungen, verbunden zum Ganzen mit der höchsten Sicherheit eines überschauenden Geistes, das vielfältigste Spiel sehr verschiedenartiger Empfindung in aller Verfeinerung, die edelsten Melodien, belebt durch das festeste Mittel dauernder Wirksamkeit, durch einen der jedesmaligen Empfindung angemessenen, sich leicht bewegenden Rhythmus machen sie zu unvergänglichen Meisterwerken. Wären sie nicht sämmtlich aus einer klaren dichterischen Idee hervorgegangen, so wäre es schlechthin unmöglich, alle jene genannten Vorzüge in ihnen vereint zu sehen. Der Genius muß vorhanden seyn, aber auch die geistige Macht der Bildung, die das Luftschiff leitet, damit es fahre nach dem vorgesteckten Ziele. Mit geläutertem Gefühle aufgenommen, gleichsam aus ihm geboren, muß Stetigkeit der Durchführung, dem Vorbilde unverrückt getreu, das Ganze verherrlichen. Kein Mangel irgend einer Fertigkeit stand dem Vollenden seiner Gebilde störend im Wege; er war geborner Genius und vollgebildeter Künstler und darum Meister und Förderer der Kunst. In dieser Höhe idealer und doch dem Menschlichen nahe genug stehender Lebensbildung halten sich alle seine Sonaten und Fantasien für Kenner und Liebhaber. Vorzüglich standen unter den tüchtigsten Pianisten noch nicht lange vergangener Zeit die sogenannt Würtembergischen Sonaten in großem Ansehen, wegen der darin noch mehr, als in seinen übrigen, vorwaltenden väterlichen Art, mit welcher sich dennoch auch der Reiz einer gesteigerten Mannigfaltigkeit wechselnder Empfindung vereinigt. Dieser humoristische Anflug, dieses fröhlich wechselnde Empfindungsspiel mitten in der sichersten, kräftigsten Zusammenhaltung des Ganzen war es wohl hauptsächlich, was dem Gemüth- und Humor-begabten Joseph Haydn so tief zusagte und sein Inneres erhob, daß er behauptete: „was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken.“ Und wie hat Haydn fortgesetzt, was unser Meister in ihm und in Vielen anregte! — Clementi, der immer als Vater des neuen Pianofortespiels begrüßte, erkannte er ihn nicht selbst als seinen Förderer an? war er es nicht, der mehrere Werke Philipps als Meisterstücke abdrucken ließ? war er nicht selbst erst auf den neuen Weg durch Philipp Emanuel geführt worden? Hatte er doch eine neue Spielart, neue Applicatur, neuen Styl gelehrt und die Gründlichkeit gefälliger gemacht! Man gedenke nur seines Werkes: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“ Wie viel er damit nützte, wie sehr dieser Gewinn, den er der Kunst des Clavierspiels brachte, noch jetzt fortwirkt, haben wir nicht nöthig, ausführlich zu beschreiben, da jeder tüchtige Musikfreund das Werk selbst besitzen und jeder Clavierspieler es studiren muß. Es hat mehrere Auflagen erlebt. Selbst in nicht wenigen musikalischen Kleinigkeiten zeigte sich seine Größe als Meister tiefer Kunst und eines geläuterten Geschmacks. Als Beispiel führen wir nur die Menuet auf, die sich in seinem musikalischen Vielerlei (Hamburg 1770) findet, in welcher der zweite Theil dadurch gebildet wird, daß man Note für Note rückwärts spielt. Wir theilen das kurze Stück hier mit (s. Notenbeilage II. a.). Daß hingegen andere seiner Werke, die er ausdrücklich entweder blos für Dilettanten gewöhnlicher Art oder blos für Virtuosen seiner Zeit schrieb, hauptsächlich nur zeitgemäß seyn sollten, leidet gar keinen Zweifel. Es ist bekannt, daß er in allen seinen Werken immer einen bestimmten Zweck vor Augen hatte, den er mit Redlichkeit verfolgte, über welchen er sich gar nicht erheben wollte. Darum sind auch seine Arbeiten so vielgestaltig und es dünkt uns,

auch hierin verdiene er Lob. Solche Werke, z. B. mehrere seiner Concerte, müssen natürlich jetzt veraltet seyn. Die meisten Concerte sind es sowohl ihrer Instrumentation als der Glanzpassagen nach. Dennoch ist und bleibt er der wahre Vater unsers neuen Clavierspiels und unserer ächt romantischen Musik, die Uebertreibungen abgerechnet, die Mancher sich jetzt erlaubt, und die er, wie es oben seine Aeußerungen zeigten, im Voraus ahnend kommen sah. — Daß ein solcher Mann, groß als Virtuos, groß als Theoretiker und als eigentlich musikalischer Dichter, nicht auch höchst meisterhafte Gesangscompositionen geliefert habe, wird Niemand anders vermuthen, auch wer ihn nicht genauer kennt. Und er hat es; ja er hat auch hierin seine Zeit und die Kunst im Allgemeinen gefördert und sich unmittelbar an die Seite seines großen Vaters gestellt. Ueberragte ihn sein Vater an Größe und Erhabenheit, so steht er ihm doch völlig gleich an hoher Menschenwürde in der Kunst, und übertrifft ihn für seine Zeit in dem besten seiner Werke an Eingänglichkeit und wunderbarem Lebensreiz, dem das Höchste doch nicht abgeht. Erinnern wir nur an sein mit Recht berühmtes doppelchöriges „Heilig" und namentlich an den Chor „alle Lande sind seiner Ehre voll." Welche unvergängliche Chöre enthält sein Oratorium „die Israeliten in der Wüste"! In den Arien und der Instrumentation findet sich allerdings des Zeitgemäßen so viel, wie in den meisten Werken älterer großen Meister, um nicht zu sagen, in allen. Sie sind daher häufig durch veränderte Instrumentirung der vorgeschrittenen Zeit näher gebracht worden. So verhielt es sich auch mit seinem Magnificat, was so erhabene Prachtchöre aufzuweisen hat, als man sie nur irgendwo finden wird. Selbst in seinem Liederstyl, der damals zur Melodie nur den Baß zu geben hatte, also hergebrachter Weise zweistimmig war, half er dadurch zum Bessern, daß er die Harmonie der Begleitung nach Erforderniß bald mehr bald weniger füllte und durch mehrgestaltigen Rhythmus die Liederform bedeutend bereicherte. Hätte der ganze Bau seiner Melodien nicht oft zu viel Künstliches, so würde er im Fache der Lieder durch sein tieferes Eingehen in den Sinn des Gedichtes und durch die Natürlichkeit seiner melismatischen Figuren, worin er alle seine Zeitgenossen und Viele der spätern Zeit überragte, noch weit volksthümlicher gewirkt haben. Unter seine besten Compositionen dieser Art setzen wir oben an „Cramer's Psalmen und Sturm's geistliche Gesänge mit Melodien." Hamburg 1774, 1780 und 1781. — Wie groß also auch seine Wirksamkeit als Gesangscomponist war, so haben wir ihm dennoch als Instrumentalcomponisten einen noch höhern Rang anzuweisen. Selbst in solchen Instrumentalwerken, die jetzt ganz und gar vergessen sind, half die inwohnende Dichterkraft die Verständigen fördern, und durch diese von Ph. Em. Angeregten wurde das Volk gefördert. Dahin müssen seine 24 bis 30 Sinfonien gerechnet werden, die seines Bewunderers, unsers J. Haydn's Glanz in dieser Sphäre einleiten halfen. Ueberhaupt scheint es uns nichts weniger als sonderbar, daß echte Instrumentalcomponisten sich fühlbar unfreier, oft etwas beklommen bewegen, sobald sie mit Worten zu thun haben. Sie fühlen sich nicht selten in ihrem Gedankenfluge gehemmt und reden lieber die geflügelte Sprache der Tonkunst unvermischt mit jeder andern. Ein merkwürdiges Beispiel, wie geliebte Worte den musikalischen Geist furchtsam machen, liefert die Composition zu seines Freundes „Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage." — Der älteste seiner Söhne wurde Jurist, der jüngste, nach seinem Großvater Sebastian genannt, war der vorzüglichste Schüler Oser's, ein vortrefflicher Landschaftsmaler, der noch weit bedeutender als Historienma=

ler zu werden versprach. Der höchst gemüth= und talentvolle Jüngling starb sehr früh in Rom, betrauert von Allen, die ihn kannten. — Die große Sammlung trefflicher Bildnisse berühmter Tonkünstler, gemalt, gezeichnet und in Kupfer gestochen, welche Ph. Em. besaß, ist nach seinem Tode leider vereinzelt worden. Dagegen ist sein Musikalien=Nachlaß, namentlich das sogenannte Bachsche Archiv, das von jedem Componisten der beispiellos musikalisch=reichen Familie ein auserlesenes Tonwerk enthält, glücklich beisammen geblieben. Hr. Georg Pölchau, der rastlose Sammler musikalischer Merkwürdigkeiten, jetzt in Berlin privatisirend, hat seine außerordentliche musikalische Bibliothek damit geziert.

Bach, Heinrich (im Stammb. Nr. 6), geb. zu Wechmar den 16. Sept. 1615, gest. am 10. Juli 1691. Sein Vater, Teppichmacher, unterrichtete ihn in der Musik und bildete ihn zum guten Orgelspieler, dessen Kunst der Bruder des Vaters, Johann B., Organist und Prediger zu Erfurt vollendete. Heinrich wurde Rathsmusikant zu Schweinfurt, darauf zu Erfurt und 1641 Organist zu Arnstadt, wo er in Ehren lebte, seine Söhne Joh. Christoph und Joh. Michael zu tüchtigen Organisten zog (der erste wurde in Eisenach und der andere im Amte Gehren angestellt) und 28 Enkel sahe. Ueberhaupt glänzten als Organisten nicht wenige aus dieser Familie, in Erfurt z. B. Aegidius B., Haupt der Rathsmusikanten und Organist zu St. Michael; von ihm und seinen Nachfolgern sind dort noch zu Adlungs Zeiten alle Organisten, obgleich kein Bach mehr vorhanden war, die Bache genannt worden. — Joh. Bernhard, des Aegidius Sohn (im Stammb. Nr. 18), wurde Hauptorganist zu Eisenach, wo ebenfalls mehrere B. blüheten. Joh. Bernh. zeichnete sich noch durch trefflich ausgeführte Präludien und durch Ouverturen in Telemanns Manier aus.

Bach, Joh. Christian (im Stammb. Nr. 57), der jüngste Sohn Sebastian's, geb. zu Leipzig 1735. Nach dem Tode seines großen Vaters ging er nach Berlin, um sich bei seinem Bruder Carl Phil. Emanuel im Clavierspiele und in der Composition zu vervollkommnen. Seine herrlichen Anlagen und der vortreffliche Unterricht machten ihn bald als Virtuos und Componist ausgezeichnet. Mehrere seiner jugendlichen Tonsätze waren mit ungetheiltem Beifalle öffentlich aufgenommen worden. Allen war es klar, daß es ihm weder an Geist noch an Kenntnissen, der großen Familie würdig, fehle. Allein sein äußerst lebenslustiger Sinn, sein Umgang mit der Welt, und seine vorherrschend sinnliche Neigung vermochten es nicht, den Ernst und die Würde seiner Brüder und seines Vaters auf lange festzuhalten. Mehr als Künstlerehre reizten ihn die Freuden des Lebens, weshalb er auch von nicht Wenigen als ein Abtrünniger verklagt wurde. Sein Umgang mit italienischen Sängerinnen brachte in ihm die Lust hervor, in Italien sein Heil zu suchen. Er begab sich nach Mailand 1754, wo er auch bald, noch in demselben Jahre, eine Anstellung als Organist an einer der großen Orgeln des dasigen Domes fand. Hier hielt ihn die Liebe zum Gesang oder auch zu den Sängerinnen so gefesselt, daß er sein ausgezeichnetes Clavierspiel ruhen ließ, nichts als Gesangscompositionen verfaßte und nicht anders ans Instrument ging, als wenn er eine dergleichen begleiten wollte. Seine Liebe zu den Frauen und dieser zu ihm machte ihn immer geschmeidiger und nachgiebiger gegen den herrschenden Geschmack, welcher auch nicht im Geringsten undankbar sich gegen ihn bewies. Mit Freuden nannten ihn die Italiener „den Mailänder Bach“, wie zur Bezeichnung die Deutschen. 1759 wurde er nach London berufen und mit 1800

Thlr. Gehalt als Capellmeister angestellt. Da nun hier, troß der Vernachlässigung, seine Art das Clavier zu spielen außerordentlich bewundert wurde, so gab er sich zwar Mühe, die alte Fertigkeit wieder zu gewinnen, allein vergeblich; mag es seyn, daß sein Fleiß nur durch irgend eine äußere Nöthigung recht beharrlich wurde, oder mag Burney Recht haben, der es der Lähmung seiner Finger zuschreibt, die er sich von vielem Componiren zugezogen habe. Wirklich schrieb er ungemein viel, denn er brauchte immer Geld, das doch nicht zureichen wollte. Dafür wurde er aber auch in London nicht minder als in Mailand der entschiedene Liebling der Damenwelt, die ihm auch zuversichtlich sehr viel zu verdanken hatte. Bei weitem die allermeisten seiner zahlreichen Claviercompositionen waren so leicht, so gefällig, so völlig im damaligen Frauengeschmacke, daß der polirte, artige und zuvorkommend freundliche Mann gar nicht zu verkennen war; lauter Blumensträuschen, nett und nach Wunsch und Begehr zusammengereiht. Machte ihm nun sein älterer Bruder Phil. Em. Vorwürfe darüber, so schrieb er ihm brüderlich zurück: „ich muß ja wohl stammeln, damit mich die Kinder verstehen." Dabei fuhr er fort, immer derselbe zu seyn im Leben wie im Componiren, d. i. leichtfertig. Als ihm deshalb einst einer seiner Freunde seines doppelten Leichtsinns wegen Vorwürfe machte und ihm seinen Bruder Phil. Em. zum Muster hinstellte, antwortete er: „ei, mein Bruder lebt, um zu componiren, und ich componire, um zu leben." Dem Weine war er eben so wenig abhold, als den Frauen und es geschahe nicht selten, daß er auch trunken componirte, bis er endlich beim Componiren in der Regel trank, worin er einige glückliche Nachahmer gefunden hat. Bei dem allen blieb er höchst beliebt und lachte seine Tadler aus. Mit Stolz nannten ihn die Engländer „den Londoner Bach", und zur Bezeichnung auch andere Völker. Natürlich also, daß die allermeisten seiner Blumen verwelkten, so sehr sie auch in den Tagen ihres Blühens ergötzten und zwar allgemein. Kaum war eines seiner gefälligen Werkchen erschienen, als es auch schon von allen Clavieren der Dilettanten und am meisten der Dilettantinnen ertönte. Keiner hat so wie er die Liebe zum Clavierspiele verbreitet. Auch seine Gesangscompositionen und namentlich seine vielen Opern erfreuten sich zwar nie eines langen, aber eines sehr großen Beifalls in London, wo der italienische Geschmack, in welchem sie größtentheils gesetzt waren, das Meiste galt. Viele seiner Arien erhoben sich zu Lieblingsstücken der Zeit. Man rühmte einnehmende Melodie, noch mehr frische, sehr anziehende Instrumentation, so daß sie auch in andern Ländern als Concertgesänge von Bravoursängern fleißig benutzt wurden. Desgleichen wird auch das Instrumentale seiner Clavierconcerte als meisterlich gerühmt. Er befreite die Welt in seinen Arien zuerst von dem lästigen da Capo, was von der Zeit an fast allgemein weggelassen wurde. Seine „Orione, o sia Diana vendicata" behauptete (1763) 3 Monate lang den allgemeinsten Beifall. In dieser Oper hatte er einen in London unerhörten Gebrauch von den Blasinstrumenten gemacht; zum allerersten Male ließen sich hier im Londoner Orchester Clarinetten hören. Er schrieb auch mehrere Opern in Gemeinschaft mit andern Componisten, z. B. 1764 „Berenice", ein Pasticcio, mit Hasse, Galuppi und Ferradini; 1769 „Olimpiade" mit Piccini; „Ezio" mit Guglielmi und Bertoni; „Orfeo" mit Gluck. Alles Accommodiren nach dem herrschenden Geschmacke war keineswegs Folge des Mangels höherer Anlagen und Gewandtheiten im Fache der Tonkunst, sondern es war eine Folge seiner menschlichen Gemüthsrichtung. Er vermochte gar wohl Höheres zu leisten, wenn er einmal wollte. Reichardt, der in seinem

Almanach von 1796 manche Anecdoten von ihm erzählt, preist mehrere seiner Motetten als sehr schön, desgleichen Kirchencantaten; und Schubert schreibt in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (1806) von ihm (er nennt ihn fälschlich Georg): „seine Kirchenstücke hatten viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. — Dieser Bach, fährt er fort, konnte seyn, was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch." — Für Rom und Neapel setzte er einige Messen, die bewundert wurden. Für London einige Psalmen ganz im ächt alten Geschmacke. Seine Chöre sind kunstreich ohne Pedanterie bearbeitet und sein Te Deum wird als eines der schönsten gepriesen. In allen musikalischen Arten des Styls versuchte er sich mit Glück und seine Sinfonien werden groß und prächtig, weit die Jomellischen überragend, genannt. Immer aber schrieb mehr der Lebemann als er selbst. Er starb, von ganz England betrauert, schon im Jan. 1782 und hinterließ eine Frau, eine Italienerin, Cecilia, geb. Grassi, die seit 1767 Prima Donna der Londoner Oper war, nicht schön, noch weniger Schauspielerin, doch mit süßklingender und sehr reiner Stimme, voll eines unschuldig wahren Ausdruckes. Er hinterließ aber auch 4000 Pf. St. Schulden. Die Königin schenkte der Wittwe 50 Pf. zur Reise in ihr Vaterland und eine jährliche Pension von 80 Pf.

Bach, Joh. Christoph (im Stammb. Nr. 13), ältester Sohn Heinrichs, geb. zu Arnstadt in Thüringen 1643, gest. als Organist zu Eisenach, welchem Amte er mit aller Treue 38 Jahre, still und zufrieden in seiner Thätigkeit, vorstand. Er war einer der größten Orgelspieler und Contrapunctisten seiner gerade hierin ausgezeichneten Zeit, wovon seine nachgelassenen Werke und die Versicherung zeugen, er habe niemals mit weniger als 5 realen Stimmen gespielt. Reichardt rühmt eins seiner 5stimmigen Kirchenstücke als kühn und kräftig, und Phil. Eman. Bach führte in Hamburg mehrere seiner Compositionen mit allgemeinem Beifall auf. Zur Tiefe und Gelehrsamkeit gesellte er natürlichen Gesang und gefälligen Wohllaut. Auch seine Söhne wurden, von ihm unterrichtet, höchst ausgezeichnete Musiker. Daß dieser denkwürdige Mann in der großen Welt nicht bekannt, viel weniger berühmt ist, wird Niemanden in Verwunderung setzen, der weiß, wie genügsam und in ihrem Werke zum Lobe Gottes und zur Erbauung ihrer Gemeinde froh und bürgerlich glücklich unsere Cantoren und Organisten jener Zeit lebten, unbekümmert um irgend einen Glanz des äußerlichen Lebens, und dennoch wirksam und tüchtig, wie jetzt selten Einer. Es war die Frömmigkeit, die sie arbeiten hieß und die sie lohnte. Darum sind uns auch die Componisten nicht weniger unserer vortrefflichsten Choräle durchaus nicht gewiß. Uebrigens verwechsele man diesen Mann nicht mit anderen gleiches Namens dieser Familie, und sehe den Stammbaum. Sammler und Liebhaber tüchtiger Kirchencompositionen mögen auf die nachgelassenen Werke dieser thüringischen Organistenfamilie achten.

Bach, Joh. Christoph Friedr. (im Stammb. Nr. 56), der neunte Sohn Sebastians, geb. zu Leipzig 1732, studirte Jura, wendete sich jedoch wieder zur Musik und wurde Capellmeister des Grafen Wilh. v.

Schaumburg, der ihn achtete und seine Compositionen mit Andacht hörte. Alle Vormittage widmete er der Composition. Seine Bässe werden besonders als kernhaft, seine Fugen als klar und meisterlich und seine Melodien als edel gerühmt. Dabei war er ein Mann voller Herzensgüte und Treue, der in Bückeburg (daher der Bückeburger genannt) höchst glücklich lebte, bis ihn ein Brustfieber zu seinen Vätern versammelte am 26. Jan. 1795. Außer Sonaten und Liedersammlungen wurde „die Amerikanerin", lyrisches Gemälde von Gerstenberg, 1773 gedruckt. — Sollte die Welt einmal alle die trefflichen Meisterwerke dieser großen Familie beisammen sehen, sie würde staunen über den Reichthum, und das Ausland würde deutsche Kraft und Tiefe bewundern. — Die große Künstlerfamilie, welche länger als ein Jahrhundert so viele und so überaus vortreffliche Künstler lieferte, ist nun ausgestorben. Zwar lebt noch als Cantor in Stargard in Pommern ein Johann David Bach, von dessen Arbeit ich ein sehr empfehlenswerthes Manuscript mit Vergnügen gesehen habe: „Evangelisches Choralbuch mit verbesserten Melodien und reinen Harmonien, zunächst zum Gebrauche für angehende Orgelspieler, die sich im obligaten Pedalspiele üben wollen, so wie für Cantoren, Organisten, Kenner und Freunde der Choralkunst, vierstimmig ausgesetzt." Die gute Vorrede ist unterschrieben vom 1. Febr. 1831. Ich kann aber nicht sagen, ob der geschickte Mann zu dieser Familie gehört. G. W. Fink.

(Mit dem letzten, Joh. Christ. Friedr. oder vielleicht auch Joh. Dav. Bach, schließt hier diese große Künstlerfamilie. Wir haben Sebastian als den größten Meister vorangestellt; eine chronologische Uebersicht gewährt übrigens der angelegte Stammbaum, so wie derselbe auch von den noch übrigen minder wichtigen Gliedern jener Familie die nöthige Nachricht giebt. Die folgenden beiden Bach gehören nicht dazu.) d. Red.

Bach, Heinrich Amand, geb. zu Ober-Schwedeldorf in der Grafschaft Glatz 1791, studirte zu Breslau, Wien und Berlin, jetzt practicirender Arzt in Neurode, ein geschickter Componist und Pianofortespieler, von dem hier eine Schrift angeführt zu werden verdient: De musices effectu in homine sano et aegro. Berlin 1817 bei Fried. Stark.

Bach, Aug. Wilh., Director des königl. Musik-Instituts, Commissarius der Königl. Ober-Bau-Deputation für die Orgelanschläge, Organist der St. Marienkirche und Mitglied des Senats der Königl. Academie der Künste zu Berlin — ist geboren den 4. October 1796 zu Berlin, wo sein Vater, Gottfried B., Secretär beim Königl. Lotterie-Amt und Organist der Dreifaltigkeitskirche war. Frühzeitig zur Schule und zur Uebung im Clavierspiele angehalten, hatte es der Knabe unter Anleitung seines ihn unterrichtenden Vaters in seinem zehnten Jahre bereits so weit gebracht, daß er anfing des Sonntags regelmäßig in der Kirche die Orgel zu spielen, mit Mühe nur das Pedal erreichend. Unglücklicher Weise zerstörten die Franzosen 1806 die Orgel der Dreifaltigkeitskirche, was ihn fünf Jahre lang blos auf den Gebrauch eines schlechten Positivs beschränkte. Während der Kriegsnoth und einer langwierigen Krankheit einer geliebten Mutter konnte sein Unterricht nicht wie in günstigeren Verhältnissen berücksichtigt werden, welchen Verlust zu ersetzen der Knabe einige Jahre später sich bemühte, nachdem die Orgel jener Kirche wieder hergestellt worden war. Durch einen Freund seines Vaters, den Musikdirector und Organisten Pracht in Königsberg in der Neumark zur Musik aufgemuntert, und durch Hören des trefflichen Oberorganisten Berner aus Breslau zur Orgelkunst hingezogen,

wünschte er sich der Musik widmen zu dürfen, womit sein Vater nicht übereinstimmte, theils wegen schlechter Besoldung der Organisten, theils weil ihm die Mittel fehlten, die damals sehr theueren Unterrichtsstunden, z. B. von Lauska ertheilt, zu bezahlen. Zu jener Zeit war Zelter noch nicht vom Staate zur Bildung junger Musiker beauftragt, und die Uebrigen, die sich dazu willig fanden, hörten da auf, wo der höhere Unterricht erst begann. Der 1813 erfolgte Tod seines Vaters entschied für den Sohn augenblicklich, daß er die Musik als sein künftiges Fach zu wählen habe, um so mehr, da er nun gezwungen war, durch Unterricht im Clavierspiele seine und seiner noch unerwachsenen Schwester Existenz zu sichern. Bis Secunda eines Gymnasiums gelangt, bewarb er sich im 17ten Jahre um seines Vaters Organistenstelle, die ihm nicht zu Theil wurde, wohl aber eine andere an der St. Gertrudenkirche, die er zwei Jahre verwaltete. In dieser Zeit befleißigte er sich des Contrapunkts unter Zelter und des Pianofortespiels unter dem gründlichen L. Berger. Im 20sten Jahre zum Organisten der St. Marienkirche erwählt, feuerte ihn die schöne Orgel von Wagner ganz besonders an, wozu noch die Aufmunterung und Musikkenntniß des damaligen Predigers dieser Kirche, des Consistorialrathes Dr. Ritschl, jetzt Bischofs und Generalsuperintendents in Pommern, vieles beitrug. Da dieser Geistliche (Kittels Schüler) oft Musiken durch ihm befreundete Mitglieder der Singacademie aufführen ließ, und die Orgel dabei bald begleitend bald concertirend angewendet werden mußte, so gab dies dem Organisten herrliche Gelegenheit, sich vielfach zu vervollkommnen. Nach mancherlei Erfahrungen in der Kirche und im Lehrfache, als Lehrer der Theorie und des Gesanges in Gymnasien 2c. erhielt er 1822 einen sehr vortheilhaften Ruf nach Stettin als Musikdirector, welcher Veranlassung gab, ihn hier bei einem in Berlin zu errichtenden Institute zur Bildung von Musikern für die Kirche und Schule, zu welcher Mitwirkung er auch schon früher auserfehen war, anzustellen. Nach Einrichtung dieser Anstalt bildete B. in Gemeinschaft mit Bernh. Klein unter Zelters Leitung in einem Zeitraume von 10 Jahren viele Schüler, welche bereits wieder als Organisten und Lehrer in den Provinzen des Königreichs thätig sind. Eben so war B. bemüht, seine auf verschiedenen Reisen nach Leipzig, Dresden, München, Wien, Prag, Breslau, Hamburg 2c. durch Anhörung und Besichtigung der dortigen großen und schönen Orgelwerke gesammelten Erfahrungen bei den im Preußischen häufig vorkommenden Orgelbauten in Anwendung zu bringen. Als nun nicht lange nach B. Klein's Abgange vom Königl. Musik-Institute der Professor Zelter starb, wurde B. nach kurzem Interimisticum die Direction dieser Anstalt übertragen, in Folge dessen dieselbe diejenige Einrichtung erhielt, welche der neue Director der hohen vorgesetzten Behörde in Vorschlag gebracht hatte. 1833 von der Königl. Academie der Künste zu Berlin zum ordentlichen Mitgliede, behufs einer in derselben zu bildenden Section für die Musik, gewählt, von einem Königlichen hohen Ministerium bestätigt und auch zum Mitgliede des Senats ernannt, war derselbe in letzter Zeit besonders damit beschäftigt, ein genaues thematisches Verzeichniß von den Kunstschätzen, die in der Bibliothek des Königl. Musikinstituts sich befinden und größtentheils aus dem Forkelschen Nachlasse herrühren, anzufertigen. Seine gedruckten Werke sind: 1) Orgelstücke (Präludien, Postludien, Fugen und Trios) 3 Hefte bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. 2) Der praktische Organist. Eine Sammlung der verschiedenartigsten Compositionen für die Orgel in 4 Heften. Bei Trautwein in Berlin. 3) Choralbuch für das Gesangbuch zum

Gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinden. Bei Trautwein; ebendaselbst 4) Auszug daraus, enthaltend die gangbarsten Melodien, mit Zwischenspielen versehen. 5) Vocalmusik mit Begleitung der Orgel zu einer kirchlichen Todtenfeier. Bei Peters in Leipzig; gleichfalls die folgenden Nummern: 6) Trio (le jour de naissance) für das Pianof. mit Begleitung der Violine oder Flöte und des Violoncells. 7) Drei Gedichte von A. Kahlert für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianof. 8) Der treue Spielmann, Gedicht von A. Kahlert, für eine Baßstimme mit Pianoforte-Begleitung. Ungedruckt sind noch 12 Werke, unter denen sich Motetten, Cantaten, Oden, Choräle, Quartetten, eine Ouverture im ältern Styl, unter Anderm Klopstocks Ode „Dem Unendlichen," befinden, und ein noch nicht ganz vollendetes Oratorium: „Bonifaz, der deutsche Apostel," gedichtet von A. Kahlert. † b.

Bachmann, Gottlob, Organist an der Nicolaikirche zu Zeitz, wurde geb. in dem Dorfe Bornitz (unweit Zeitz) am 28. März 1763. In seinem 15ten Jahre kam er auf die Schule zu Zeitz, weniger um sich zum Musiker, als vielmehr zum künftigen Theologen auszubilden; doch nährte der Unterricht in der Musik und im Clavierspielen ins besondere, welchen der Hoforganist Frech ihm während seines 7jährigen Aufenthalts daselbst ertheilte, eine solche vorherrschende Liebe zur Tonkunst in ihm, daß er bald lieber Claviersonaten und dergleichen componirte, als sich auf seine eigentlichen Schullectionen präparirte. Musik wurde demnach sein Hauptstudium, und 1785 bezog er die Universität Leipzig nur allein in der Absicht, Vorlesungen über schöne Künste und Wissenschaften zu hören, um sich zum eigentlichen Tonkünstler auszubilden. Die öftere Gelegenheit, welche sich ihm hier darbot, größeren und kleineren Musik-Aufführungen beizuwohnen, befestigte ihn noch mehr in seinem Entschlusse; Nichts hatte größeren Reiz für ihn als Musik; besonders aber waren es anfänglich die Claviersachen von Kotzeluch und die Quartette von Pleyel, die ihn mächtig anzogen, und seinen Eifer für Musik kein Ziel absehen ließen. Doch währte dies nicht lange; die Leere, welche stets bald empfindlich eintritt, wenn der erste Rausch des blos *angenehmen* Eindrucks vorüber und durch denselben vielleicht das eigentliche Wesen der Kunst dem spähenden Auge schon klarer geworden ist, diese Leere, verbunden mit einem heißen Verlangen nach höherem Genuß, trat auch bald bei ihm ein. Er machte die Bekanntschaft mit Haydn's und Mozart's Werken, und nun wurden jene ihm gleichgültig. Ohne die Kunst, nach welcher er forschte, selbst noch genau zu kennen, glaubte er sie jetzt schon gefunden zu haben. Er componirte mehrere Quartette und Sinfonien, nach seiner Meinung im Haydn'schen und Mozart'schen Style, weil er sie vollgestopft hatte mit Dissonanzen und allerhand fremdartigen harmonischen Künsteleien; sie wurden aufgeführt, und seine Freunde zollten ihm Beifall. Auf diese Weise erfüllt mit einem reichen Maaße von Selbstvertrauen ging er dann 1788 nach Dresden, in der festen Hoffnung, dort eben sowohl Anerkennung seiner Leistungen als auch weitere Nahrung für seine Wißbegierde zu finden. Sein erster Weg in Dresden war zum Capellmeister Naumann; selbstzufrieden noch legt er demselben mehrere seiner Arbeiten zur Ansicht vor, staunt aber nicht wenig, als dieser aufrichtige Mann sie für völlig „verwürzt" erklärt, seiner Instrumentirung alle Einheit abspricht, und ihm offenbar bedeutet, daß, so lange er die Tonkunst nicht mit den Augen ansähe, mit welchen Haydn und Mozart sie erkannt hätten, er es auch nur nicht versuchen möge, in deren Weise zu componiren. Niedergeschlagen ging B. nach Leipzig zurück, mit

dem festen Vorsatze, seinen Dichtungen in Zukunft wieder mehr Popularität zu geben. Naumanns „Cora," welche er hierauf in einem Leipziger Concertsaale aufführen hörte, und die ihn ganz bezauberte, vollbrachte die Wiedergeburt seines Geschmacks. Naumann, Weigl, Salieri, Cimarosa und V. Martin wurden jetzt seine Muster. Dazu kam noch, daß er in Heinse's „Hildegard von Hohenthal" las: Musik ohne bestimmten Ausdruck sey blind und nur eine Magd der Musen. Die hinreißende und überredende Darstellungsweise, in welcher Heinse seine leider nur etwas zu schlüpfrige Hildegard geschrieben hat, machte bei B. in ihrer ganzen Gewalt sich geltend; er nahm sich nicht Zeit, jene Wahrheit ernster zu begreifen; „bestimmten Ausdruck," meinte er, könne nur Vocalmusik haben und allenfalls, eingedenk des „Sonate que me veux tu?," eine einfache Claviersonate; Instrumentalmusik hielt er von jetzt an für völlig unnütz. Diesen Grundsatz sprach B. nicht nur in mehreren kleineren, anfangs Aufsehn erregenden musikalisch-ästhetischen Aufsätzen öffentlich aus, sondern er componirte auch von Stund an nichts weiter als Lieder, Romanzen, Balladen rc. und Claviersonaten. Es kann hier nicht der Ort seyn, die Richtigkeit oder das mehr oder weniger Falsche dieser Ansicht näher ans Licht zu ziehen (vergl. Instrumental- und Vocalmusik); daß B., der sie aufstellte, sich so sehr darin gefiel, und so heftig dafür kämpfte, schon nach wenigen Jahren (seit 1796) von selbst wieder ihr untreu wurde und sich eines Andern, Besseren belehren ließ, darf wohl als entscheidendes Urtheil angenommen werden. Von jener Zeit an setzte er auch wieder mehrere Sinfonien, Violinquartette, auch eine komische Oper „Don Sylvio von Rosalva," Orgelstücke, am häufigsten jedoch Claviersonaten, in denen allen er übrigens seinem einmaligen Grundsatze: mehr durch Natur zu rühren als durch Kunst zu überraschen, stets treu geblieben ist, und weshalb es dem Hörer derselben meistens eben so geht, als B. bei Kotzeluch und Pleyel: hat er des blos Angenehmen genug gehört, so verlangt er nach wahrer Kunst. Die oben erwähnte Stelle eines Organisten in Zeitz erhielt B. 1791, nachdem er sich mehr aus Bedürfniß als aus Neigung darum beworben hatte. Nl.

Bachmann, Carl Ludwig, Königlich Preußischer Cammermusikus und Hofinstrumentenmacher zu Berlin, wurde geb. daselbst ums J. 1716, und war Meister im Bratschenspiele. Im J. 1765 trat er zuerst in die Königl. Capelle; 1770 errichtete er mit Ernst Benda gemeinschaftlich ein Liebhaberconcert, das besonders unter der Leitung dieses letzteren zu einem großen Ansehn gelangte, da B. nur das ökonomische Geschäft dabei zu führen hatte. Ueberhaupt waren seine Verdienste als Instrumentenmacher noch weit höher zu achten als die, welche er als eigentlicher Musiker um die Tonkunst sich erwarb, weshalb er auch gegen 1792 die Capelle ganz verließ, alle seine Thätigkeit nur auf den Instrumentenbau beschränkte, und von da an niemals Capell- oder Cammermusikus, sondern immer nur Instrumentenmacher sich nannte. Besonders rühmte man seine Bratschen und bezahlte dieselben theuer. Von Wichtigkeit war auch seine Erfindung der mechanischen Schraubenstimmung an Baßinstrumenten (Contrabaß und Violoncell), welche er 1792 veröffentlichte und die nachher allgemein eingeführt worden ist. Weniger Glück machten seine Tastenguitarren oder Guitarrenclaviaturen, so sinnreich auch deren ganze Einrichtung ausgedacht war. Um das Spiel der Guitarre oder Cither zu erleichtern hatte er nämlich an der rechten Seite des Bauchs derselben Tasten (so viele als Saiten) angebracht, durch deren Niederdruck mit den Fingern der rechten Hand kleine Hämmerchen die Saiten zum

Erklingen brachten. Seit seinem Austritte aus der Königl. Capelle nahm er auch keinen Theil mehr an der Direction des oben erwähnten Liebhaberconcerts, übergab dieselbe vielmehr seinem Sohne Friedrich Wilhelm, ebenfalls Königl. Cammermusikus und achtungswerther Violinspieler, dessen Gattin, Charlotte Christine Wilhelmine (geb. Stöwen), gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für eine der besten Sängerinnen und fertigsten Clavierspielerinnen in Berlin gehalten wurde, und daher ihn nicht wenig bei jenem Geschäfte unterstützen konnte, das er nach Benda's Abgange mit einem gewissen Hänze gemeinschaftlich führte. In welchem Ansehen Madame Bachmann, obschon eigentlich nur Dilettantin, stand, beweist unter Anderem auch das Benefiz, welches ihr der König am Charfreitage 1797 geben ließ, wo von der Königl. Hofcapelle und der von Zelter dirigirten Fasch'schen Academie im Operntheater bei freier Erleuchtung „der Tod Jesu" von Graun aufgeführt wurde, und nach der Versicherung von Zeugen so vortrefflich als noch nie bis dahin. Bei alle dem aber erreichte das Liebhaberconcert schon 1797 seine Endschaft, und Fr. W. Bachmann verwandte nun, nachdem auch sein Vater, der vorige C. L., im J. 1800, im 84sten seines Lebens, gestorben war, alle seine übrige Zeit auf den Handel mit Instrumenten, weniger auf Verfertigung derselben.

Bachmann, Pater Sixt, ausgezeichneter Contrapunctist, fertiger Orgel- und Clavierspieler im ehemaligen schwäbischen Reichskloster Marchthal, geb. am 18. Juli 1754 zu Kettershausen in der damals gräflich Bebenhausischen Herrschaft, bei dem sich die Neigung und das Talent zur Musik so frühe entwickelte und kund gab, daß dieselbe ihm als siebenjährigen Knaben schon zum Hauptbedürfnisse geworden war, und als neunjähriges Kind er mehr denn 200 selbstständige Tonstücke fertig und präcis auf dem Claviere spielte, von denen er nur die Anfangstacte in ein dazu eigens bestimmtes Büchelchen eingeschrieben, das Uebrige aber seinem Gedächtnisse auf das genaueste eingeprägt hatte. Eine vorzüglich wirkende Aufmunterung für ihn war die Liebe des in seinem Geburtsorte wohnenden Grafen Bebenhausen sowohl zur Musik als zu ihm selbst: öfters mußte er zu dem Grafen kommen, demselben etwas vorspielen, und wurde dann nie ohne Liebkosungen und Geschenke entlassen; dann aber auch der Wettstreit im Orgelspiele, welchen einer seiner Ahnherrn, der Chorregent zu Marktbiberach zwischen ihm und dem auf einer Reise mit seinem Vater daselbst angekommenen, damals ebenfalls noch jungen Mozart anstellte. Jeder der beiden kleinen Virtuosen hatte sein Möglichstes dabei geleistet, und daß keinem von beiden ein vollkommener Sieg zugesprochen werden konnte, dies wirkte auf B. vortheilhaft für sein ganzes Leben. Um seiner musikalischen Talente willen kam er frühzeitig in das Benedictinerkloster Elchingen, wo die Beschäftigung mit ernsteren Wissenschaften ihn zuerst das Einseitige einer bloßen Virtuosität einsehen und empfinden ließ. Ohne allen Unterricht, und auch ohne Hülfe vielleicht früher erworbener Kenntnisse in der Setzkunst fing er an zu componiren, wodurch er sich wenigstens in der musikalischen Erfindung übte. Erst in der Bibliothek des Klosters der Prämonstratenser zu Marchthal, wohin er sich darauf als Novize begab, fand er sowohl theoretische als praktische Musikwerke, durch deren eifriges Studium er sich diejenigen Kenntnisse in der Harmonie erwarb, vermöge welcher er den nachher von dem Capellmeister Koa, der sich auf seiner Reise nach Italien einige Zeit zu Marchthal aufhielt, darin erhaltenen Unterricht mit weit mehr Vortheil genießen, und endlich sich durch die eben so gelehr-

ten als gründlichen Werke des Abt Vogler zu den vollendetsten Contrapunctisten heranbilden konnte. 1786 wurde er Mitarbeiter an der von Hofmeister in Wien veranstalteten Musiksammlung; die von Seiten der Redaction dieses Unternehmens eigenmächtig vorgenommene Abänderung einer Fuge aber, welche er, nachdem er bereits durch zwei daselbst mitgetheilte Claviersonaten den Beifall aller Kenner sich erworben hatte, ebenfalls abdrucken lassen wollte, veranlaßte ihn, sich von dieser Verbindung wieder los zu machen, und hierin und in der nachher erfolgten Auflösung des Klosters ist nur allein wohl der Grund zu suchen, warum die Zahl seiner durch den Druck veröffentlichten Werke niemals sehr groß geworden ist. Dieselben bestehen in Sonaten und Fugen, sowohl für das Clavier als die Orgel. Außer diesen aber waren auch mehrere im ächten Kirchenstyle gearbeitete Messen durch Abschriften weit verbreitet, und wurden vor wenigen Jahren noch bei Kirchenmusiken häufig benutzt; und nach seinem (wahrscheinlich um 1818 erfolgten) Tode fand man unter seinen hinterlassenen Papieren noch eine Menge geistlicher Cantaten, mehrere große Sinfonien, Violinquartette, Sonaten und Orgelfugen, die wohl des Druckes werth gewesen wären. Viele davon sollen, glaubwürdigen Nachrichten zu Folge, in dem Aerario der Kirche zu Marchthal aufbewahrt werden. K.

Bachschmidt, Anton, Violin- und Posaunvirtuos, Componist und Capellmeister des Fürsten von Eichstädt, wurde geb. zu Mölk in Oestreich im J. 1709, und war zuerst daselbst als Thürmermeister (Thurmwächter) angestellt. Hatte aber dieses wenig zeitraubende Amt ihm Muße genug gelassen, sich sowohl im Blasen der Posaune als im Violinspiele weiter zu vervollkommnen, so war mehr noch das damit verbundene kärgliche Einkommen nicht geeignet, ihn länger auf solchem Posten zu halten: er nahm seinen Abschied, ging als Virtuos auf Reisen, wurde überall mit dem größten Beifalle aufgenommen, und endlich in Würzburg (1760) bei der Hofcapelle angestellt. Unglücklicherweise aber erinnerten seine majestätischen Posaunentöne eine Tante des Fürstbischofs an den Tod ihres Gemahls, und sie wußte es dahin zu bringen, daß B. nach einigen Monaten schon wieder entlassen, bei seinem Abschiede jedoch reichlich beschenkt wurde. Hierauf ging er nach Eichstädt, erhielt auch bei der dasigen Hofmusik sogleich eine Anstellung, zuerst als Posaunist, nach dem als erster Violinist, und darauf 1769 als Concertmeister. In dieser Eigenschaft erwachte zuerst das Verlangen in ihm, auch als Componist etwas leisten zu können. Er nahm die Werke älterer und neuerer Tonsetzer zur Hand, namentlich die von Graun, studirte dieselben eifrig, setzte sich zu dem Behufe auch in einen regelmäßigen Briefwechsel mit Riepel, um in zweifelhaften Fällen bei diesem gründlichen Theoristen sich Raths erholen zu können, und erst nachdem er sich ausgerüstet glaubte mit den nöthigen Kenntnissen, versuchte er sich selbst in der Composition kleinerer Vocal- und Instrumentalsachen. Dieselben waren dem Graun'schen Style streng angemessen, wurden beifällig aufgenommen und namentlich gefiel eine Messe seinem Fürsten so sehr, daß derselbe augenblicklich ihn zur weiteren Ausbildung nach Italien schickte, und, als die Opern, welche er von hier aus dem Eichstädtischen Theater zusandte, den glücklichsten Erfolg seiner Sendung aufs deutlichste bewiesen, nach seiner Rückkunft in das oben erst erwähnte Amt einsetzte. Im Auslande begründete B. sein Ansehn weniger durch seine Opern, deren er mehrere sowohl mit italienischem als deutschem Texte geschrieben hat, als vielmehr durch seine Messen, Vespern, Litaneien, und andere Kirchensachen. Dieselben waren durchgehends im Graun'schen Style gehalten, verbreiteten sich

aber, so wie auch seine gut gearbeiteten Sinfonien, Concerte und Quartette, meistens nur durch Abschriften; im Drucke erschienen wenige davon; unter diesen sind uns ein gefälliges Oboenconcert und 4 Violinquartette bekannt, die B. an die Seite der gründlichsten und fantasiereichsten Tonsetzer und Contrapunctisten stellen. Das früher häufige Studium zur Nachtzeit und dazu das fast tägliche Spiel in dem auch am Tage durch Lampen erleuchteten Theaterorchester hatte den nachtheiligsten Einfluß auf B—s Gesicht, so daß er in seinem 68sten Jahre noch gänzlich erblindete. Der Fürst setzte ihm eine reiche Pension aus; er starb im Jahre 1780, im 71sten seines Lebens, zu Eichstädt. O.

Backofen. Die neuere Geschichte der Musik zählt 3 Künstler dieses Namens, Brüder. — Der würdigste und verdienteste darunter ist der älteste, J. G. Heinrich, wurde geb. zu Durlach im J. 1768, kam nebst seinen beiden unten folgenden Brüdern 1780 nach Nürnberg, studirte daselbst Musik, und nebenbei auch Zeichenkunst, Malerei und Sprachwissenschaft, in welchen drei letzten Studien er nicht weniger als in jenem ersten ein ausgezeichnetes Talent entwickelte. In der Composition war der Capellmeister Gruber, uud in der praktischen Musik Birkmann sein Lehrer. Zu seinem Hauptinstrumente wählte er aus besonderer Neigung die Clarinette, und zwar mit einem solch glücklichen Erfolge, daß er auf der großen Reise durch ganz Frankreich, Spanien und einen Theil Italiens, welche er 1789 antrat, überall mit dem größten Beifalle aufgenommen wurde, und nur der schreckensvolle Revolutionskrieg im Jahre 1794 ihn nöthigen konnte, wieder nach Nürnberg zurückzugehen. Der Mangel eines Flötisten bei dem dortigen Musikchore veranlaßte ihn, gleich nach seiner Ankunft daselbst die Clarinette mit der Flöte zu vertauschen, und die angetragene Stelle eines ersten Flötisten anzunehmen. Doch übte er sich dabei auch wieder mehr auf der Pedalharfe und dem Bassethorn, auf welchen Instrumenten er früher schon eine achtungswerthe Fertigkeit erlangt hatte. Ein Jahr reichte hin, um auch mit diesen als Virtuos auftreten zu können, und schon 1798 unternahm er damit aufs neue eine jedoch unterbrochene Kunstreise durch Deutschland. Den größten Beifall und die ehrenvollste Aufnahme auf dieser fand er in Gotha, wo er sich 1802 eine geraume Zeit aufhielt, und nachher auch (1806) als Cammermusikus angestellt wurde. Als Componist trat er erst seit 1794 auf mit geschmackvollen, gründlich gearbeiteten und den umsichtigsten Kenner seiner Instrumente verrathenden Werken für Harfe, Bassethorn und Clarinette. Es sind davon mehr denn 25 größere im Drucke erschienen. Eins der besten ist sein Oeuv. 24.: „Concerto pour la Clarinette principale avec acc. de grand Orchestre.“ Leipzig, Breitkopf und Härtel. Dem gefälligen und Angenehmen hat er darin auch nicht wenig Belebtheit zuzufügen, und den Solospieler eben so reichlich als vortheilhaft zu beschäftigen gewußt. Daran reihen sich dann von den übrigen noch: Concertante p. 2 Clar. — Concertante p. la Harpe, Cor de Bassette et Violone. — Sonate p. la Harpe à crochets av. V. — Quintuor p. Cor de Bassette. — Quint. p. Clav. — Großes Concert für die Pedalharfe. — III Concerte für das Bassethorn; u. m. a. Seine Erfindungen sind zwar nicht immer neu, doch keineswegs auch blos herkömmlich; was vorzügliche Sänger und Instrumentalisten eben so gern darbieten als das Publicum es aufnimmt, das hat er durchgehends fast in seinen Compositionen in dem weiten Felde der Ausschmückung und Verzierung mit Einsicht und Geschmack beachtet. Wer seine Compositionen gut vortragen will, muß nicht blos eine beträchtliche praktische Fertigkeit, sondern

auch ein gutes Cantabile in seiner Gewalt haben. Die lange und vielfache Erfahrung, welche B. selbst als Virtuos sich erwerben konnte und mußte, verleiht nun auch seinen theoretischen Werken oder Schulen einen besonderen Werth und Vorzug vor vielen anderen an Gründlichkeit, Zweckmäßigkeit und Klarheit. So ist seine „Anleitung zum Harfenspiele" rc. wohl eine der besten, die die musikalische Literatur aufzuweisen hat; eben so seine „Anweisung für die Clarinette und das Bassethorn;" und „Recueil p. la Harpe, av. le doigté indiqué, à l'usage des commençans." Von weniger Bedeutung sind seine Vocal-Compositionen; darunter ein Te Deum, eine Scene nach Metastasio, ein vierstimmiger Trauergesang beim Grabe eines Freimaurers, u. d. m. — Sein jüngerer Bruder, Ernst, wurde geboren 1770 zu Durlach, bildete sich unter dem berühmten Schwarz zum Fagottisten, und verbindet mit einer außerordentlichen praktischen Fertigkeit zugleich viel Zartheit und Reinheit des Tones, ohne dabei der nöthigen Klangfülle desselben auch nur das mindeste zu vergeben. Im J. 1803 wurde er als erster Fagottist in Nürnberg angestellt; Compositionen sind nicht von ihm bekannt geworden. — Der jüngste, Gottfried, wurde geb. 1771 zu Durlach, wählte wie sein ältester Bruder die Clarinette zu seinem Hauptinstrumente. Sein Lehrer war ebenfalls der Capellist Birkmann, nach der Rückkunft jenes aber von der ersten großen Reise bildete er sich unter dessen besonderer Leitung noch weiter aus, ohne ihn jedoch in der kunstvollen Behandlung des Instruments zu erreichen. Viele Kenner, die Gelegenheit hatten Vergleiche anzustellen, wollen zwar behaupten, daß in Hinsicht auf die eigentliche Schönheit des Tones an sich und die leichte und reine Intonation beim äußersten Pianissimo er jenen noch überträfe, und wir sind auch durchaus nicht gesonnen, hierin widersprechen zu wollen. Eben so wird er als vortrefflicher Ripienist auf der Geige gerühmt. Als Componist hat er sich gleich dem vorigen nicht bekannt gemacht. B.

Bader, Carl Adam, Königl. Preußischer Hofsänger und erster Tenorist der Königl. Oper zu Berlin, wurde am 10. Januar 1789 zu Bamberg geboren, und erhielt den ersten Unterricht in den Anfangsgründen der Musik von seinem Vater, der Organist und Schullehrer war, und mit dem er in seinem 7ten Jahre bereits Violin-Duetten spielte. Als Knabe von 8 Jahren besaß er schon eine ausgezeichnete, reine Sopranstimme von großem Umfange und wurde durch Verwendung seines ältesten Bruders (damals fürstbischöflicher Hoforganist) an der Domkirche als Singknabe (Kibitz genannt) angestellt. In dieser Eigenschaft mußte er sowohl Choral- als auch Figuralgesang ausüben und wirkte so fort bis in sein 18tes Jahr, wobei er auch das dortige Gymnasium und Lyceum besuchte. Von seinem Bruder erhielt er Unterricht im Clavier- und Orgelspiele, welches letztere seine Lieblingsbeschäftigung wurde. Als er seine Studien am Lyceum bereits vollendet hatte, und eben zur Theologie übergehen wollte, starb im Jahre 1809 der Organist und Chorregent an der Domkirche zu Bamberg; Bader bewarb sich um diese Stelle und erhielt sie, nachdem er in der dazu festgesetzten Prüfung unter zwanzig Competenten als der Beste befunden war. In dieser Zeit war auch die Mutation seiner Stimme beendigt, und die Natur stattete ihn mit einer wohlklingenden starken Tenorstimme aus, die er öfters in öffentlichen Concerten hören ließ. — Von dem damaligen Director des Bamberger Theaters, v. Holbein, aufgemuntert, entschloß sich Bader, sein Talent der Bühne zu widmen, und debütirte am Anfange des Jahres 1811 in seiner Vaterstadt zum erstenmale als Loredano in der Oper „Camilla" von Paer — bald darauf als Belmonte und dann

als Sargines mit dem glücklichsten Erfolge. In dieser Epoche machte er die Bekanntschaft des genialen Verfassers der „Phantasiestücke" ꝛc. E. T. A. Hoffmann (der damals in Bamberg lebte), dessen näherer Umgang den glücklichsten Einfluß auf die Vermehrung und Ausbildung seiner musikalischen Kenntnisse hatte. — Bereits im ersten Jahre seiner theatralischen Laufbahn erhielt Bader die vortheilhaftesten Anerbietungen von den bedeutendsten Bühnen, und ging, nachdem er vorher seine Organistenstelle seinem zweiten älteren Bruder cedirt hatte, im Jahre 1812 nach München als Königlicher Sänger und Hofschauspieler. Dort verheirathete er sich im Jahre 1813 mit der höchst talentvollen, allgemein beliebten und hochgeschätzten Königl. Hofschauspielerin Sophia Laurent. Drei Kinder, zwei Mädchen und ein Knabe, entsproßten dieser glücklichen Ehe, wovon letzterer leider schon im 10ten Monate starb. In München nun, wo der berühmte Heldensänger Brizzi seine Meisterschaft im Gesange und Spiel damals geltend machte, wo eine Mad. Harles, Charlotte Häser, ein Mittermaier ꝛc. ihre trefflichen Gesangsleistungen entfalteten, wo die damals so vortreffliche Königl. Capelle so herrliche Kunstgenüsse gewährte; da ging für Bader ein neues, ein höheres Leben an; dort schloß er auch mit dem damaligen Königl. Musik-Director Peter Lindpaintner, jetzt Königl. Würtenbergischen Hofcapellmeister in Stuttgart, ein inniges Freundschaftsbündniß. Nach einem 4jährigen Aufenthalte verließ Bader mit seiner Familie München und nahm ein höchst vortheilhaftes Engagement am Stadttheater in Bremen an. Von hier aus begründete er sich einen ehrenvollen Ruf, welcher durch sein späteres Engagement bei dem Apollo- und Stadttheater in Hamburg, noch ausgebreiteter und größer wurde. Im April 1818 gab er auf Einladung der Königl. General-Intendantur auf dem Königl. Operntheater in Berlin Gastrollen und gefiel so sehr, daß man ihm beim Hervorrufen nach seiner letzten Gastrolle (Belmonte) laut entgegenrief „Hierbleiben," was er aber damals ablehnen mußte, da er bereits auf zwei Jahre in Braunschweig engagirt war. Im Jahre 1820 am 1. April trat er sein dreijähriges Engagement in Berlin an, welches nach Verlauf von zwei Jahren in ein lebenslängliches umgewandelt wurde. Er debütirte am 4. Mai als Tarar in „Axur"; ferner als Joseph, Belmonte und Cortez. Von dieser Zeit an blieb der Künstler in Berlin, wo er nunmehr 14 Jahre hindurch mit eben solchem Eifer als Erfolg seinen Wirkungskreis ausfüllte. Wir wollen es versuchen, in einigen Worten ein Bild seines künstlerischen Charakters zu entwerfen. Er besitzt die schönste, wohlklingendste, metallreichste Tenorstimme, die wir in Deutschland gehört haben; dabei zugleich eine ebenmäßig gebaute männliche Gestalt, edlen Anstand, ausdrucksvolle Züge und feuriges Auge. Wenn sich zu solchen Gaben ein tieferer Sinn für die Kunst, dramatisches Talent und unabläßiger Eifer findet, so müssen solch' außerordentliche Leistungen, wie wir sie von diesem Sänger gesehn, hervorgebracht werden. Zwar fehlt ihm diejenige Ausbildung für den figurirten Gesang, welche die italienische Schule, vorzüglich aber die neuere, fordert; dafür aber war er die Säule und Stütze der deutschen Oper. In den Jahren 1820—27, der Glanzperiode der Spontinischen Opern in Berlin, liegt auch Baders bedeutendster Wirkungskreis. Seine vorzüglichsten Darstellungen in Spontinis Opern waren Cortez, Licinius, Alcidor (in der freilich völlig mißlungenen Oper gleiches Namens von Spontini) und Cassander in „Olympia." Noch ausgezeichneter erschien er uns indessen in mehreren anderen klassischen Werken, z. B. als Adolar in der „Euryanthe," als Max im „Freischütz", als Nadori in „Jessonda." Aber

auch in mehreren Opern des modernsten Styls trat er mit Glanz auf, wiewohl in Beziehung auf den Gesang manches vollkommener durch einen in italienischer Schule gebildeten Sänger geleistet worden seyn würde. Zu diesen Parthien gehörten sein Othello und sein Kleomenes aus Rossini's „Belagerung von Korinth.“ Bader ist im eigentlichsten Sinne für die Darstellung der Helden geschaffen; denn nicht nur, daß er mit eherner Kraft der Stimme die stärksten Parthien, ohne nur angegriffen zu seyn, durchführte, er besitzt auch ein so edles Feuer des Vortrages, einen so imponirenden Anstand (feinere Charaktere gelingen ihm nicht so wohl), daß er Ohr und Auge gleich unwiderstehlich hinreißt. Dabei besitzt er die so wenigen Sängern eigene Kunst, die weichen, rührenden Theile einer Darstellung stets in den Grenzen des männlich Würdigen zu halten, einen süßen seelenvollen Ausdruck zu haben, ohne ins süßliche uud affectirte zu fallen. Nächstdem steht ihm eine gewisse Treuherzigkeit und deutsche Redlichkeit in Sprache und Gebehrde zu Gebot, die auf manche Rollen sehr glücklich influirt. Den höchsten Triumph aller seiner Darstellungen errang er sich im Jahre 1829 in Aubers „Stummen von Portici“ als Masaniello. Er war der erste deutsche Künstler, der diese Rolle gab, und sie rein aus sich, nach den durch Dichter und Musiker gegebenen Elementen schuf. Er war so hinreißend in derselben, daß er alle Schwächen des Werks, welches freilich jeden Augenblick dicht an der künstlerischen Verirrung hinstreift, vergessen ließ. Auch konnte er hier alle seine hervorragenden Eigenschaften entfalten; die stolze Heldenkraft, das rührende Element der Bruderliebe, die volksthümliche Treuherzigkeit. Die Scene, wo er das Volk zum Aufruhr entflammt, war zugleich ein Beweis von der gewaltigen Macht seines Organes; denn er erreichte den höchsten Grad Kraft ohne Anstrengung. Alle späteren und mitunter trefflichen Darsteller dieses Charakters haben wir an dieser Stelle im Vergleich mit Bader scheitern sehn. Wie es indessen häufig zu gehn pflegt, so ward sein Glück zugleich sein Verderben. Die immer wiederholten Erfolge dieser auf die Dauer doch selbst für ihn angreifenden Rolle verursachten es, daß er zu oft darin auftrat; zu gleicher Zeit machte Spontini übermäßig anstrengende Forderungen für ganz undankbare Aufgaben an den Sänger; anderes Unglück (der Verlust seiner Gattin) kam dazu; kurz dieser Verein ungünstiger Umstände untergrub im J. 1832 seine unverwüstlich scheinende Kraft. Er verfiel in eine lang andauernde, mit steten Rückfällen wiederkehrende Krankheit, und als er nach langer Pause die Bühne wieder betrat, war es unverkennbar, daß auch die Gesundheit seines Organes im tiefsten erschüttert war. Zwar hatte es den sanften Wohlklang noch behalten, doch die Kraft war gebrochen, und an Umfang hatte es bedeutend verloren. Möglich ist es, daß diese Krankheitsperiode noch einmal vorübergeht, allein bei dem Alter des Sängers kann man es nicht für wahrscheinlich halten. Er hat aber auch seinen Beruf erfüllt, und der Trost, welchen Schiller der Vergänglichkeit mimischer Kunst giebt, kommt auch ihm mit vollem Rechte zu gute:

— — Wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.

Bleibt daher auch das mimische Kunstwerk selbst nicht als ein zeugendes Denkmal für die Nachwelt zurück, so läßt sich doch der Urtheilsspruch der Mitwelt aufbewahren, und diese hat dem Künstler einen langgrünenden Lorbeerkranz des Ruhmes zuerkannt. L. Rellstab.

Badia, Carlo Agostino, Componist, geb. Italiener, war zu An-

fange des 18ten Jahrhunderts in der Hofcapelle des Kaisers Leopold I. zu Wien angestellt, in welcher Zeit er auch demselben ein schön gestochenes Werk: „XII Cantate à voce sola e Cembalo," dedicirte, welches noch in dem fürstlich Sondershausischen Musikarchive in einer sehr reinlichen Abschrift sorgfältig aufbewahrt wird (s. Alueri). Außerdem erschienen von ihm: „Narciso" Oper, 1699 zuerst in Laxenburg aufgeführt; „La Ninfa Apollo," in demselben Jahre zu Wien; „La Corte celeste," Orat. aufs Fest der heil. Catharine 1700; „Amore vuol Somiglianza" Oper, 1702; „Gesu nel Prestorio" Orat. 1720; und „Il Profeta Elia" Orat. 1730 zuerst aufgeführt. Sämmtlich gründlich und im ächt italienischen Style gearbeitet. Auch in dem Musik-Archive des Fürsten Esterhazy sollen noch mehrere Werke von B. im Manuscript vorhanden seyn. Von den näheren Lebensumständen dieses fruchtbaren Componisten ist nichts weiter bekannt geworden.

Baer, Ferdinand, gewöhniglicher geschr. **Paer**, s. dies.

Bagatti, Francesco. Ueber die Lebenszeit dieses alten grundgelehrten Contrapunctisten ist man bis zur Stunde noch nicht einig. Die erste Nachricht von ihm ertheilt Picinelli in seinem „Ateneo dei Letterati Milanesi," wo es pag. 199 heißt, daß B. ein vortrefflicher Componist und Organist an den Kirchen S. Maria Porta, S. Vittore, S. Sepolcro, und am Königlichen Hofe zu Mailand gewesen sey, von seinen vielen Arbeiten aber nichts weiter als zwei Werke Motetten, und ein Werk Messen und Psalmen daselbst habe drucken lassen. Jenes „Ateneo" etc. des Picinelli erschien nun aber ums Jahr 1650; demnach muß B. jedenfalls entweder vor oder wenigstens noch während jener Zeit gelebt haben. Es lohnte wohl der Mühe, hierüber weiter nachzuforschen. x.

Bagge, C. Ernst Baron von, Königl. Preußischer Cammerherr, und würdiger Dilettant der Musik. In den Jahren um 1780 lebte er zu Paris, und sein Haus daselbst war lange Zeit der Sammelplatz aller dort anwesenden ausgezeichneten Tonkünstler. Im Violinspiel hatte er eine bedeutende Fertigkeit erlangt, aber so geschmackvoll er sonst seine Töne hervorzubringen wußte, so trat die Eigenthümlichkeit seines ganzen Charakters und Wesens auch hier fast bis zur lächerlichen Sonderbarkeit und kindischen Spielerei gesteigert hervor: er hatte gar keine Applicatur, sondern glitt immer nur mit ein und demselben Finger auf den Saiten auf und nieder. Die fertigsten Violinspieler konnten ihm dies nicht nachmachen; er pflegte sie einzuladen, und ihnen Unterricht in seinen Kunststückchen zu geben; damit sie denselben aber annahmen und ihm erlaubten, sie alsdann seine Schüler nennen zu dürfen, was seinem Herzen so sehr wohl that, bezahlte er ihnen die Lectionen, welche sie bei ihm nahmen, sehr theuer. Natürlich waren Viele dazu bereit, und so befanden sich unter der großen Zahl seiner Schüler die Namen der berühmtesten Virtuosen. Uebrigens war er ein sehr braver Mann, der fremden und jungen hoffnungsvollen Musikern, wenn sie nur einmal in seiner Manier spielten, stets und mit der größten Bereitwilligkeit viel thätige Unterstützung leistete. Hiernach läßt es sich nun wohl erklären, wie der Name B. eine so große und weitverbreitete Berühmtheit erhalten konnte; wie irrig es aber auch ist, ihn für den wirklichen Lehrer so vieler ausgezeichneter Violinisten, und aus diesem Grunde selbst auch für einen der größten Virtuosen auszugeben. So geschah es schon von mancher Seite. Ein entschiedenes Talent war ihm nicht abzusprechen; das beweist auch ein Violinconcert von ihm, das der damals junge Kreutzer 1782 in Paris öffentlich spielte, und eine Sinfonie in D zu 8 Stimmen; beide ge-

druckt. Im J. 1789 reiste B. nach Berlin, kehrte aber, nachdem er auch dort die Zahl seiner Schüler um einige vermehrt hatte, schon 1791 wieder nach Paris zurück, und starb daselbst noch in demselben Jahre, wie man sagt, von seiner Maitresse vergiftet. 12.

Bähr (öfters auch Beer geschrieben), Johann, geb. 1652 in dem Oestreichischen Marktflecken St. Georg, kam in seinem 10ten Jahre in das Benedictinerkloster zu Lambach. Seiner schönen Stimme wegen übergab ihn der Prälat desselben dem Unterrichte eines italienischen Paters, der, so wie überhaupt ein sehr gelehrter Mann, auch ein gründlicher Musiker war, und unter dessen Leitung B. sowohl auf mehreren Instrumenten eine namhafte Virtuosität, als auch in der eigentlichen Musikwissenschaft viele Kenntnisse sich erwarb. Sein angebornes Talent kam ihm dabei sehr zu Hülfe. 1670 kam er auf das Gymnasium zu Regensburg, und einige Jahre darauf nach Leipzig, um daselbst Theologie zu studiren. Durch seine herrliche Altstimme, sein ausgezeichnetes fertiges und geschmackvolles Clavier- und Violinspiel indeß bewogen, berief ihn der damalige Herzog August an seine Hofcapelle zu Halle. B. nahm die Stelle an; nach des Herzogs Tode aber ging er nach Weißenfels, und wurde hier als Concertmeister angestellt. Durch die Unvorsichtigkeit eines Schützens bei einem Vogelschießen im J. 1700 erhielt er eine Kopfwunde, an welcher er, kaum 48 Jahre alt, nach wenigen Stunden starb. — Bähr war von Natur ein munterer, witziger Einfälle voller Mann, mit vielen wissenschaftlichen und besonders Sprachkenntnissen ausgerüstet, ein geübter Denker, wozu sich eine besondere Anlage zur Satyre gesellte, von der er, nach damaliger Art, nicht selten in etwas derber Weise Gebrauch machte. Daher ist denn sein Leben auch mit allerhand Anekdötchen ausgeschmückt. Die interessanteste darunter ist ein Streit mit dem Rector Vockerodt, der mehrere spöttelnde Programme auf die Gothaischen Hofmusiker gedichtet und durch den Druck öffentlich bekannt gemacht hatte. B. trat als Apologet jener Musiker gegen denselben auf, und schrieb eine Menge satyrischer und humoristischer Abhandlungen, in welchen er den Hrn. Rector die armseligste Rolle spielen läßt, die diesen seinen angefangenen Streit laut bereuen ließen. Die namhaftesten darunter sind betitelt: Ursus murmurat; Ursus saltat; Ursus triumphat; Ursus vulpinatur; Bellum musicum; Musikalische Discurse; Schola Phonologica; der wohlehrenfeste Bierfiedler. Die erste und vierte erschienen noch zu seinen Lebzeiten im Drucke; die übrigen, außer der zweiten und dritten, erst nach seinem Tode, und enthalten, im unterhaltenden Style abgefaßt, viel Lehrreiches über musikalische Gegenstände. In der ersten bietet er auch folgende Schriften den Verlegern als zum Drucke bereit liegend an: die deutsche Moralphilosophie; deutsche Epigramme; Meditationes de vitae hujus vanitatibus; der nasenweise Secretarius; die hochgeehrte Frau Klatschschwester; Atheniensium morosophia; der musikalischen Discurse 2ter Theil, u. a., woraus die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse aufs deutlichste hervorgeht. Charakteristisch für ihn ist auch eine Unterredung B—s mit einem Herzoge in Fr., welche wir hier nach der Erzählung eines Zeugen mittheilen. Der Herzog läßt Bähr vermittelst eines Einladungsschreibens zu sich kommen, und ertheilt ihm den Auftrag, eine vorgelegte Operette zu componiren; B. ist in drei Wochen mit der Arbeit fertig und verlangt 100 Rthlr. dafür; der Herzog findet dies viel und läßt ihm 60, dann 80 anbieten, B. aber besteht auf seiner Forderung mit der Erklärung, daß er lieber umsonst arbeite, als auf diese Weise mit sich handeln lasse. Darauf wird ihm das Geld, doch verlangt

der Herzog, daß er vor seiner Abreise noch eine Tafelmusik aufführe. Bei derselben singt B., als er aufhört, fragt ihn der Herzog, ob man auch wohl einen Esel so abrichten könne, daß er eine solche Arie sänge? „Ja," antwortet B. schnell, „wenn Ew. Durchl. dergleichen vermögen, so sind Sie der allergeschickteste Capellmeister." Der Herzog: „Bähr ist ein grober Kerl." Er darauf: „Das bin ich nicht heute erst geworden." Lwe.

Bähr, Joseph, heißt nach seiner eigenen Schreibart **Beer**, s. daher dies. Art.

Baj, Tommaso, geb. zu Crevalcore bei Bologna um 1650, wurde in Rom als Componist berühmt und daselbst nach dem Tode des Paolo Lorenzani (st. 29. October 1713) Capellmeister im Vatikan, von welchem Posten ihn der Tod schon am 22. Dec. 1714 wieder abrief. Man mag auch nachlesen, wo man will, nirgends ist uns etwas Bestimmtes, noch weniger Ausgeführtes über das Leben dieses geehrten Mannes vorgekommen, wohl aber in den geringsten Angaben meist völlig Falsches. — Daß Orloff in seiner viel Schwaches und Unrichtiges enthaltenden Geschichte der Musik nichts von ihm erwähnt, obgleich er in Rom war, wundert uns nicht, denn der Uebergehungen sind darin viele; daß aber in dem Dizionario e Bibliografia della Musica von Dr. Peter Lichtenthal, der doch vorzüglich für Italiener schrieb oder übersetzte, gar nichts von Baj vorkommt, ist weit seltsamer. Unser fleißiger Gerber hat in seinem alten Lexicon doch wenigstens einige Zeilen, die den Geburtsort des berühmten Mannes am allerwahrscheinlichsten richtig angeben, denn Andere lassen ihn in Rom geboren werden. Die meisten und besten Zeugnisse sprechen jedoch für Gerbers Angabe; keines bestimmt aber das Geburtsjahr genauer. Allein im Todesjahre, das Gerber 1718 setzt und nach ihm, so viel uns bekannt geworden ist, Alle, bis auf Baini, irrt er ganz zuverlässig. Obgleich nun Baini in seinem Werke über Palestrina (ins Deutsche trefflich übersetzt von Kandler) auf das zuverlässigste Baj's Todestag nach unserer obigen Angabe bestimmt, so bleibt es doch bei Vielen immer noch beim Alten. — Baj hat also seinen Weltruhm einzig der Ausführung seines Miserere in der Sixtinischen Capelle zu verdanken. Es wird aber dieses Werk nicht am grünen Donnerstage, wie Gerber schreibt, sondern am Charfreitage früh vor Tagesanbruch gesungen. Heut zu Tage ist es auch nicht mehr das einzige neuere, wie Gerber versichert, das an die Stelle der alten geheiligten Compositionen getreten ist. Seit mehreren Jahren wird in der Sixtinischen Capelle am grünen Donnerstage auch Baini's neues Miserere gehört. — Da sich nun bis auf das Jahr 1712 nicht die geringste Spur findet, daß Baj's Werk in jener römischen Capelle vorgetragen worden sey, so wird es ziemlich sicher, da sich bald hernach bestimmte Anzeigen finden, daß es in dem Jahre, in welchem Baj den päpstlichen Sängern vorstand, zuerst zu dieser Ehre gelangte, die es auch verdient. In Hinsicht auf Stimmenvertheilung in zwei Chören und in der Vereinigung derselben in der letzten Strophe zu einem 8stimmigen, nicht neunstimmigen, Chore, wie anderwärts gesagt wird, stimmt es völlig mit dem alten Miserere Allegri's überein: es ist aber nicht blos dadurch von dem alten verschieden, daß Baj jede Strophe anders componirte, sondern auch durch eine mannigfaltigere Modulation und durch einen größeren Wechsel im Rhythmus. Man wird wohlthun, wenn man sich selbst durch eigene Ansicht, durch Vergleichung beider Werke überzeugt. Das ist jetzt leicht, denn beide Miserere sind gedruckt worden in der „Musica sacra, quae cantatur quotannis per Heptomadem sanctam Romae

in Sacello pontificio." Leipzig bei Kühnel (Bureau de Musique) Pr. 1 Rthlr. 8 gGr. G. W. Fink.

Bailleux, Anton, französischer Tonkünstler, Componist, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paris. Seine erste Composition, wodurch er sich rühmlichst bekannt machte, waren 6 Quartette-Sinfonien (Par. 1758); diesen folgten 1767 VI Sinfonies à grand Orchestre, und endlich 1770 sein größtes und wichtigstes Werk: Methode pour apprendre facilement la Musique vocale et instrumentale, ou tous les principes sont developés avec beaucoup de Clarté. fol. — 1784 erlebte dasselbe die zweite Auflage mit dem etwas veränderten Titel: Solfeges pour apprendre etc., und im J. 1792 die dritte mit dem Zusatze zu dem letzteren Titel: 3ième Edition, augmentée de nouveaux Solfeges d'Italie avec la Basse. Demnach scheint er ein gründlicher Lehrer gewesen zu seyn, von dessen näheren Lebensumständen weiter nichts mittheilen zu können, wir aufrichtig bedauern müssen.

Baillot, Pierre, geb. 1771, ein Schüler Viotti's, bereits 1791 in der Capelle des damaligen Grafen von Artois, 1803 im Conservatorium der Musik zu Paris angestellt, einer der größten Violinspieler unserer Zeit, eines der Häupter der ausgezeichneten französischen Schule, an Kühnheit und Großartigkeit des Vortrags, ernster plastischer Anlage und Durchführung seinen berühmten Collegen, Rode und Kreutzer, vielleicht überlegen, wenn auch an Innerlichkeit und Tiefe — an Grazie und leichter Anmuth — an fruchtbarer, originell und genial waltender Phantasie unserm Spohr, Maiseder und dem gewissermaßen außer aller Parallele stehenden Paganini wohl unbestritten nachstehend. Mit Kreuzer und Rode hat er, und zwar als Hauptredacteur, die weit verbreitete Violinschule des Pariser Conservatoriums verfaßt. Dieses Werk, im Verein mit seinen Etuden und mancherlei andern Violincompositionen, und sein persönliches Wirken am Conservatorium, so wie seine Virtuosenleistungen in Paris und auf Reisen (1805 bis 1808 in den nördlichen Gegenden von Europa) haben ihm ein ehrenvolles Andenken gesichert. ABM.

Baillou, Luigi de, geb. zu Mailand ums J. 1730, wurde 1780 als Director des Opernorchesters daselbst angestellt, und war zu jener Zeit einer der beliebtesten Balettcomponisten. Dafür sprechen seine Ballette „Giulio Sabino" (1784), „Ludovico il Moro" (1786), und „Vologeso Re de' Parti" (1786), welche auf fast allen Theatern Italiens und den italienischen Bühnen Deutschlands mit außerordentlichem Beifalle gegeben wurden. B. starb erst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Mailand.

Bainbridge, William, englischer Blasinstrumentenmacher, siehe Flageolet.

Baini, Giuseppe Abbate, wurde in seiner Jugend seiner vortrefflichen Stimme wegen Sänger an der päpstlichen Capelle, deren Director er jetzt ist. Sein Geburtsjahr finden wir nirgends angegeben. Ob es in seinem neuesten Werke angezeigt ist, wissen wir nicht, obgleich wir es längere Zeit in Händen hatten. Es wäre möglich, daß wir es uns hätten entgehen lassen, wegen der Menge der darin enthaltenen damals (1828) ganz neuen und allgemein wichtigen Gegenstände. Er selbst sagt von sich in der Vorrede, die 1829 in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung S. 781 mitgetheilt wurde: „seit meinen frühesten Jahren im Collegio der päpstlichen Sänger-Capelle aufgenommen" u. s. w. Von allen, die ihn hörten, wird er als einer der besten Sänger mit außerordentlich schöner und starker Baßstimme gerühmt. Daß er Geistlicher ist, beweisen die Wör-

ter Abbate und Don. Zum Capelldirector wurde er 1817 ernannt; vor ihm verwaltete dieses Amt in der Regel der Capellmeister, beides Ehrenämter, die keinen besondern Gehalt haben. Seit diesem Jahre ist auch ein von ihm nach dem abgeschlossenen alten Styl der römischen Capelle componirtes Miserere am grünen Donnerstage gesungen worden, das einzige Werk, das von einem noch lebenden Tonsetzer in der heiligen Woche in der Sixtinischen Capelle gesungen wird. 1820 trat er mit einem Schriftchen hervor: Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poet. Firenze, presso Piatti. S. 76 in 8, was noch in demselben Jahre in das Französische übersetzt wurde. Da er von Jugend auf immer am meisten durch Palestrina's herrliche Werke in seinem Innersten ergriffen worden war, faßte er frühzeitig den Entschluß, alle gedruckte und ungedruckte Werke dieses Meisters zu sammeln, was er seit einer langen Reihe von Jahren mit unsäglichen Mühen und großen Kosten zu Stande brachte, so daß er 25 Bände der gedruckten und noch 7 Bände nebst mehreren Fragmenten zusammenbrachte. Seine Ankündigung, die Gesammtwerke dieses Meisters der Welt im Drucke zu übergeben, hat noch keine Verwirklichung gefunden. Unterdessen hatten ihm die Schlüssel zu den Archiven der Hauptkirchen, der öffentlichen und Privat-Bibliotheken die vielfachsten, seltensten und genauesten Nachrichten verschafft. Das Ergebniß seiner unermüdlichen Studien hat er uns in folgendem, seinem wichtigsten Werke mitgetheilt: Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc. Rom 1828 in 2 Quartb. — Hierin hat er uns nun, aus Quellen schöpfend, die keinem Andern zugänglich sind, wenigstens bisher es nie waren, nämlich aus den im Archive der Capelle vorhandenen Diarien, Docenten und libri censuali der Capella Giulia (Vatikankirche), das Leben des Altmeisters und seine Werke geliefert, wie Keiner vor ihm. Dadurch sind die sonst für höchst wichtig gehaltenen, allein sehr mangelhaften und irrigen Schriften des Adami da Bolsena, des Antimo Liberati, Abt Gerbers, P. Martini's &c. höchst erfreulich berichtigt worden. Ist es seinem Enthusiasmus auch nachzusehen, daß seine Beschreibungen mehr einem Panegyricus als einer Geschichte ähnlich sehen, so hat man doch Ursache, des geehrten Verfassers Urtheile von seinen bestimmten geschichtlichen Angaben genau zu sondern. Uebrigens hat der Forscher sich nicht blos um seinen Helden, sondern auch um die Aufhellung der Geschichte jener Zeit, nicht minder der vorangegangenen rühmlichst verdient gemacht. Er liefert uns auch aus Palestrina's Vorzeit höchst wichtige, oft völlig neue Notizen, wozu ihm vorzüglich das in der Vatikanischen Bibliothek liegende Manuscript Giuseppe Ottavio Pitoni's verhalf: „Notizia de' Contrappuntisti e Compositori di Musica degl' anni dell' era cristiana 1000—1700" (in 6 Th.). Dadurch wurde uns zuerst die Vor-Ockenheimische Schule bedeutend klar gemacht. Eben so viel und noch mehr haben wir ihm für gründliche Belehrung über die römische Schule zu danken. Allein andere, selbst italienische Schulen, wie vielmehr ausländische, sind dabei in zu großem Nachtheil geblieben und so leicht berührt werden, daß zu gläubige Leser in große Irrthümer geführt werden müssen. Am allerwenigsten ist B. in der ausländischen Literatur bewandert, so daß das oft geäußerte Lob manches gegen Ausländer übertrieben freigebigen Mannes, als sey der in seinem Felde überaus tüchtige Forscher der gelehrteste Theoretiker und größte Literator Europas, geradehin lächerlich wird. — Je bedeutender also der Vortheil ist, den uns sein Werk in Ansehung des Lebens Palestrina's, der röm. Schule und der Vor-Ockenheimischen Periode schenkt, desto nothwendiger werden die Gegenbemerkungen des

Verfehlten und Uebertriebenen wegen, die zuerst in unserer Leipz. allgem. musik. Zeit. ausgesprochen wurden, was darauf ausführlicher in einem eigenen, gedrängt auszüglichen und recensirenden Werkchen geschahe: „Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen, dargestellt von C. v. Winterfeld. Breslau 1832 b. Georg Phil. Aderholz, in 8. S. 66." So nützlich für Gegenwart und Zukunft diese ruhig und schön gehaltenen Bemerkungen sind, so betrafen sie doch nur das Urtheil über Palestrina, konnten und wollten also das ital. Geschichtswerk durchaus nicht überflüssig machen. Nun ist aber der Styl dieser 2 starken Quartbände des italien. Originals so weitschweifig, wie bei Italienern in der Regel, die Untersuchung durch breite Neben- und Zwischenabhandlungen so zerrissen, daß auch ein der italienischen Sprache völlig kundiger Deutscher es schwierig finden muß, sich durchzuarbeiten; für ungeübtere wird es eine wahre Plage — und doch sind die Aufschlüsse viel zu wichtig, als daß es nicht von jedem, der sich um die Geschichte seiner Kunst müht, wie es Recht ist, gelesen werden müßte. Da entschloß sich unser Franz Sales Kandler, das Werk zwar streng gewissenhaft, allein in einen besseren, übersichtlicheren Zusammenhang gebracht, zu übersetzen und zugleich, was höchst nothwendig war, auf das hauptsächlich Irrige desselben in beigefügten Anmerkungen aufmerksam zu machen. Erst nach seinem Tode kam die ganz vortreffliche deutsche Bearbeitung heraus unter dem Titel: „Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik u. s. f. Nach Baini's Memorie etc., von Franz Sal. Kandler. Mit einem Vorworte und gelegentlichen Anmerkungen herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834 in 8. S. 244." Das Buch ist so schön, daß dadurch für unser Vaterland jenes in nicht zahlreichen Exemplaren gedruckte und darum schon jetzt selten gewordene Originalwerk völlig überflüssig geworden ist. Vergl. meine Beurtheilung desselben in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1834 S. 473—478. — Noch wird aufgeführt:

Baini, Lorenzo, aus Venedig, ein Operncomponist, welcher 1786 eine Opera buffa seiner Arbeit zur Aufführung brachte. Bis 1788 wird er unter den italien. Componisten genannt. Von dieser Zeit an verschwand sein nicht wichtiger Name aus den Namenverzeichnissen der Opernsetzer.

G. W. Fink.

Baissière, der Sohn, ein französischer Componist der neuesten Zeit, wahrscheinlich Clarinettist, von dem aber bis jetzt nur folgende Compositionen für die Kammer bekannt geworden sind: Variirte Arien für die Clarinette. — Studien in 36 Capricen für die Clarinette. — Sonaten für die Clarinette. — 3 große Duetts für 2 Violinen. — Variationen über das Lied „Rien tendre amour", für die Clarinette mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. — Variationen über das Lied „Sexe charmante", für die Clarinette, ebenfalls mit Quartett-Begleitung. — Variationen über das Lied „Ma Zétulbé" für die Clarinette mit Quartett-Begleitung. Sämmtlich zu Paris bei Janet, von etwa 1810 bis 1825.

v. Wzgrd.

Baitz, Joh. Hendr. Hartmann, Orgelbauer, geb. ums Jahr 1708 zu Utrecht, gest. daselbst am 14. Decbr. 1770, wenige Tage vor der Einweihung seiner zu Zierikzee neu erbauten Orgel; berühmt durch mehrere der größten und vortrefflichsten Werke, welche er in Niederländischen Kirchen

aufgestellt hat; so enthält die eben erwähnte Orgel 46 Stimmen von vorzüglichem, majestätischem Tone, worunter ein 16füßiges Prinzipal im Hauptwerke, 3 Manuale von tief c bis zum dreigestrichenen d, die Untertasten von Elfenbein, die Obertasten von Ebenholz, die Pfeifen von polirtem englischen Zinn, neun 7 Fuß lange und 4 Fuß 5 Zoll breite Bälge. B. erhielt dafür 19500 Gulden. Ein anderes Werk errichtete er im J. 1755 in der großen Kirche zu Gorinchem, 16füßig mit 32 Stimmen, 3 Manualen und Pedal. Ferner zu Utrecht in der Mennonitenkirche im J. 1765; in Wörden im J. 1768, über welches Werk der kundige Heß mit den Worten urtheilte: „Dat dit Werk goed bevonden is, spreekt van zelve, dewyl deszelfs Maker was een deugdzaam, eerlyk, en teffens kundig Man." Dann bauete er noch die gepriesenen Orgeln in Benschop, zu Yßelstein, in der französischen Kirche zu Heusden, zu Oosterhout, zu Tilburg, und an andern Orten. N.

Balalaika ist der Name eines russischen Instruments, in Leierform, mit 2 Saiten bezogen, von sanftem und angenehmen Tone. Wie in den Gebirgsgegenden Deutschlands die Zither, so ist dasselbe in Rußland allgemein in den Händen der niedrigen Volksclasse. Die Bauern auf den Dörfern, Männer und Weiber, begleiten damit ihren einförmigen Gesang. Auch die Zigeunerinnen bedienen sich desselben zur Begleitung und Taktleitung ihrer wilden Tänze und wollüstigen mimischen Darstellungen, womit sie auf Jahrmärkten und an Festtagen das gemeine Volk in Flecken und Städten zu belustigen pflegen. So trifft man in Rußland und Polen auch herumziehende Balalaika-Spieler, die sich, so wie unsere Drehorgelmusikanten, damit ihr Brod verdienen, und nicht selten des Auffallenden ihrer damit verbunden brutalen Gesänge und leidenschaftlichen Tanzdarstellungen wegen ein reiches Einkommen haben. br.

Balancement ist die franz. Benennung des Tremolo oder der **Bebung**, s. dies.

Balbastre, Claude, Organist von Monsieur, dem Bruder des Königs Ludwig XV. von Frankreich, so wie an den Kirchen Notre Dame und St. Roch in Paris im 18ten Jahrhundert. Er wurde am 8. Decbr. 1729 in Dijon geboren, kam im Jahre 1750 nach Paris und war daselbst bald so glücklich, sich die Gunst des Rameau in dem Grade zu erwerben, daß ihn selbiger am Hofe empfahl. Hier spielte er die Ouverture zur Oper „Pygmaleon," welche er selbst fürs Clavier eingerichtet hatte, und fand daselbst, so wie im Concert spirituel, wo er sich am 21. März 1755 zum ersten Male hören ließ, allgemeinen Beifall. Am letzteren Orte fand man in seiner Manier die Orgel zu spielen so viel Neues und Unterhaltendes, daß er bis 1758 und länger fast in jedem Conzerte, und immer mit gleichem Entzücken und Lobeserhebungen gehört wurde. Im Jahre 1756 wurde er zum Organisten an der Kirche St. Roch gewählt; als solcher setzte er seine Noëls mit Veränderungen, welche er seitdem jedes Jahr in der Mitternachtsmesse und stets bei außerordentlichem Zudrange von Zuhörern spielte, bis es ihm der Erzbischof von Paris im Jahre 1762, so wie 1776 die Aufführung seines Te Deum wegen der Unordnungen und Unsittlichkeiten, welche bei diesem großen Zulaufe von Menschen entstanden, untersagte. Im Jahre 1760 erhielt er darauf die Organistenstelle an der Kirche Notre Dame, und 1776 bei Monsieur. Ihm verdanken wir auch die Verbesserung des Pianoforte durch das Jeu de buffle, welche die Instrumentenmacher Cliquot und Pascal in Paris seitdem mit so vielem Beifalle an ihren In-

strumenten nach seiner Idee angebracht haben. Im J. 1770 hörte ihn Dr. Burney mit keinen französischen Ohren auf der Orgel und gab ihm das Zeugniß, daß er in allen Stylen seines Spieles Meister sey. Tag und Jahr seines Todes sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Seine Compositionen für die Kammer und das Conzert bestehen in: Ein Buch Clavierstücke. In Paris gestochen. — Ein Buch Noëls mit Variationen für 4 Singstimmen, in 4 Abtheilungen. — Ein Buch Sextette für Clavier, 2 Violinen, Baß und 2 Hörner. Paris. — Viele Conzerte und andere Stücke für die Orgel. Manuscripte. v. Wzgrd.

Balbi, Lorenzo, Violoncellist, stammte aus einer italienischen adeligen Familie, und blühete zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Von seinen Compositionen wurden besonders die Sonaten gerühmt, deren er mehrere als Trio's gleichsam für Violine, Violoncell und Basso continuo gesetzt hat. Conzertirende Musikstücke für Violoncell allein hat er nie herausgegeben, obschon er sich an mehreren Orten mit selbst componirten Soloparthien hören ließ. B. starb um 1740.

Balbo, Ludovico, italienischer Tonkünstler, geb. aus Venedig, war ein würdiger Schüler und glücklicher Nachahmer des Constanzo Porta, und blühete in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, namentlich als Kirchencomponist und Contrapunctist. Seine Messen, Vespern, Motetten, Cantionen und Madrigalen, wovon eine nicht unbedeutende Anzahl auch im Drucke erschienen, wurden in fast allen Kirchen Italiens gesungen und gern gehört; besonders aber erlangten nach Draudii Bibl. Class. die Cantiones ecclesiasticae, welche 1578 zu Venedig erschienen und wirklich auf einen wahrhaft classischen Werth Anspruch machen dürfen, eine weitverbreitete Berühmtheit. Er starb gegen das J. 1594 zu Venedig.

Baldassarri, Pietro, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr angesehener italienischer Componist, geboren zu Rom. Eigentlich berühmt ward er erst durch das Oratorium „Applausi eterni dell' amore manifestati nel tempo", welches im J. 1709 zum ersten Male zu Brescia, bald nachher aber an mehreren Orten, auch in Rom selbst, mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt wurde. Außerdem schrieb B. mehrere Kirchensachen: Messen, Madrigalen, Motetten ꝛc., von denen aber in Deutschland, so wie von seiner Person selbst, nichts weiter bekannt geworden ist. 39.

Baldenecker. Es leben 2 Componisten dieses Namens: Johann Bernhard und Nicolaus, ob Söhne des ehemaligen Hofmusikus und nachherigen Musikdirectors bei dem Marchandschen Theater zu Mainz, von dem ebenfalls auch einige Sachen, namentlich Trios, für die Violine im Drucke erschienen sind, können wir nicht mit Zuverlässigkeit sagen; von dem einen, wahrscheinlich J. B., wissen wir bestimmt, daß er nebst Suppus (s. dies.) Vorsteher eines musikalischen Privatinstituts zu Frankfurt a. M. ist. Die Compositionen Beider sind meistens fürs Pianoforte gesetzt, bestehen in Variationen, Polonaisen, Sonaten ꝛc. in leichtem, gefälligem Style, ohne Anspruch auf eigentlichen classischen Werth. Die meisten davon (mehr denn 20 Nr. umfassend) gehören dem Nicolaus an, der auch einige Lieder dem Drucke übergab, die Liebhabern eine willkommene Gabe gewesen seyn werden. Johann Bernhard setzte außerdem auch einige Trios für Violine, Altv. und Violoncell, unter denen besonders das „le Cercle" betitelte Divertissement sich auszeichnet, und, so wie seine Claviersachen Anfängern im Pianofortespiele, angehenden Violinspielern wegen

der guten Schule, die sich darin kund giebt, und der ansprechenden melodischen Haltung, zur Uebung sehr zu empfehlen ist. 5.

Balducci, Maria, war eine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein gerühmte italienische Sängerin, weniger aber wohl wegen der eigentlichen Schönheit ihrer Stimme, ihres Vortrags und auch ihres Spiels, als vielmehr nur wegen des außerordentlichen, seltenen Umfangs jener: sie konnte hinaufsingen bis zum 3gestrichenen g, u. dieses noch ganz rein, kräftig aus voller Brust. Sie wurde geb. im J. 1758 zu Genua, stammte aus einer verarmten adeligen Familie. Im J. 1778 sang sie zu Mailand neben der berühmten Danzy, der nachmaligen le Brun, mit solchem Erfolge aber, daß das merkliche Uebergewicht, welches diese deutsche Künstlerin über sie erhielt, jene veranlaßte, für einige Zeit nicht mehr öffentlich aufzutreten, wenigstens nicht in Mailand. Sie ging darauf nach Venedig, sang daselbst in den Jahren 1779 bis 1781 die ersten Rollen; im J. 1783 wurde sie zu Neapel angestellt, jedoch nur auf kurze Zeit, denn im folgenden Jahre schon unternahm sie eine Kunstreise durch Deutschland, Polen, Rußland bis nach Petersburg, wo namentlich der Umfang ihrer Stimme allgemeine Bewunderung erregte; kehrte aber 1785 wieder nach Neapel zurück, sang daselbst noch einige Jahre, und verließ endlich das Theater ganz wahrscheinlich ums J. 1790. Die Zurückgezogenheit, in welcher sie nach dem gelebt zu haben scheint, hat es denn auch unmöglich gemacht, von ihren weiteren Lebensumständen zuverlässige Nachrichten zu erhalten. 39.

Baletti, Riccob. Elena, oder (wie sie in einigen Gegenden auch genannt wurde) Rosa, Sängerin, wurde geb. im J. 1768 zu Stuttgart, wo sie in der Kunstschule des Herzogs Carl von Würtemberg ihre erste Bildung erhielt und 1786 als Herzoglich=Würtembergische Hofsängerin angestellt wurde. Im J. 1788 ging sie nach Paris, sang daselbst im Concert spirituel, und erhielt gleich bei ihrem ersten Auftreten den allgemeinsten Beifall. Ihrem Namen zu Folge hielt man sie dort für eine Italienerin, und wunderte sich um so mehr, daß sie keinen der gewöhnlichen Fehler der italienischen Sängerinnen besaß, und, frei von allen Zierathen, mit einem angenehmen bescheidenen Aeußern zugleich die vortrefflichste Manier im Vortrage verband. Seit der Todi wollte man keinen solch angenehmen, schönen und ausdrucksvollen Gesang gehört haben. Die belletristischen Tagblätter, welche Nachrichten von theatralischen Leistungen mittheilten, wetteiferten fast in Lobsprüchen und Huldigungen. Unter solchen Umständen konnte es ihr denn natürlich nicht schwer werden, in Paris ein bleibenderes Engagement zu finden: nach wenigen Auftritten erhielt sie die Stelle einer ersten Sängerin an dem sogenannten Theatre de Monsieur oder der Opera buffa. Im J. 1802 zog sie die Aufmerksamkeit eines Grafen (der Name ist uns unbekannt geblieben) in Paris auf sich; er gewann sie lieb, und der gute Ruf, in welchem sie allgemein und in jeder Hinsicht stand, veranlaßte ihn endlich, sich um ihre Hand zu bewerben. Sie verließ hierauf das Theater, heirathete jenen, und verschwand damit aus dem öffentlichen Kunstleben. 1806 lebte sie noch zu Paris in den glücklichsten Verhältnissen. Die Nachrichten von ihren Schicksalen nach dieser Zeit aber sind unzuverlässig. — m —.

Balg heißt bei musikalischen Instrumenten im Allgemeinen derjenige Theil oder das Werkzeug, wodurch der künstliche Wind erzeugt wird, vermittelst welches die tonerzeugenden Theile zum wirklichen Tönen

gebracht werden. Jene Theile können seyn: Pfeifen, Stahlfedern, hölzerne Stäbe ꝛc. ꝛc. Je nach der Art der Tonerzeugung eines Instruments sind auch die Bälge verschieden eingerichtet, so ist z. B. der Orgelbalg weit verschieden von dem des Anemochord, der Harmonica ꝛc., ja selbst unter den Orgelbälgen im Allgemeinen herrscht noch ein wesentlicher Unterschied: die Bälge einer Kirchenorgel sind nicht so beschaffen wie der Balg einer Drehorgel, überhaupt einer jeden Orgel, die nur einen Balg hat, wenn auch die Bestandtheile desselben im Ganzen genommen sich ähnlich sehen. — I. Orgelbälge. 1) Bälge der Kirchenorgeln. Im Allgemeinen ist die Einrichtung derselben ganz die, welche wir täglich an den gewöhnlichen Blasbälgen sehen. Sie bestehen aus 2 großen breiten über einander liegenden hölzernen Platten (gewöhnlich von 8 bis 12 Fuß Länge und 5 bis 6 Fuß Breite), die an den Seiten dergestalt zusammengefügt sind, daß sie an dem einen Ende zwar fest aufliegen, an dem andern aber weit von einander gedehnt werden können. Dies macht Falten nöthig, welche aber nicht aus zusammengelegtem Leder, sondern aus einzelnen schmalen Brettern bestehen, die an den Kanten durch Leder verbunden sich faltenförmig zusammen legen. An dem äußern Ende, wo der Balg sich weitet, sind natürlich diese Falten breiter und größer, und laufen im Verhältniß zu der Größe des ganzen Balges bis zu dem andern eng verbundenen Ende verjüngt zu. Sind sie einfach die Falten, so daß sie nur aus 2 verbundenen Brettern bestehen, so heißt der Balg ein Spanbalg; sind sie hingegen mehrfach, so daß der Balg sich in mehrere Falten legt, so heißt derselbe Faltenbalg. Letzteren trifft man an größeren Orgelwerken selten, weil er, theils wegen des durch die Mehrzahl der aufeinanderliegenden Falten nothwendig gemachten weiteren Raumes im Innern des Balges, auch wenn er nicht aufgehoben ist, theils wegen Mangel an Druckkraft, der durch das stufenweise Niederlegen der Falten auf die Unterplatte bei seinem Ablaufen entsteht, seinen Zweck nicht so vollständig erreichen kann als jener. Behufs der Füllung eines Balges mit Wind befinden sich in der unteren Platte, welche unbeweglich liegt, eine, zwei oder je nach der Größe des Balges auch noch mehrere Klappen, Fangventile genannt, welche sich einwärts, aber nicht auswärts öffnen können. Wird nun der Balg (eigentlich nur die Oberplatte) aufgehoben, so verlangt sein dadurch erweiterter innerer Raum nach physischen Gesetzen eine Füllung mit Luft, diese strömt auch sogleich, und zwar ebenfalls nach natürlichen Gesetzen, mit solcher Kraft gegen die Fangventile an, daß dieselben sich öffnen und jener den freien Durchzug gestatten; so wie nun aber die Kraft, welche den Balg aufhob, nachläßt, so sinkt die Oberplatte vermöge ihrer durch Gewichte oder sonstige gehörig angewandte Mittel noch vermehrten Schwere wieder nieder, drückt dadurch die gesammelte Luft dermaßen zusammen, daß dieselbe auszuströmen sich bestrebt, und, da sie durch die Fangventile ihren Ausgang nicht finden kann, weil dieselben sich nach auswärts nicht öffnen, vielmehr nun durch den entgegengesetzten Druck der gepreßten Luft noch fester sich anschließen, bei solchen Umständen in die ebenfalls an der Unterplatte befestigten offenen sogenannten Windkanäle ihren Weg nimmt, auf welche Weise sie dann in die Orgel und hier bis zu den Pfeifen dringt, wo sie durch die Heftigkeit ihres Anströmens den erforderlichen Ton hervorbringt. Betrachten wir nun die einzelnen Theile ins Besondere. — a) das Hebwerk. Dieses ist diejenige mechanische Vorrichtung, durch welche der Balg aufgehoben wird. Dieselbe kann auf verschiedene Art eingerichtet seyn; gewöhnlich besteht sie in einem langen starken Hebel, oben oder unten an

dem Balge, welcher in solcher Weise auf einem feststehenden Balken beweglich ruht, daß, wenn der Calcant das vordere Ende desselben niedertritt, das hintere vermittelst einer senkrechten Stange (von Eisen oder Holz) den Balg emporhebt oder zieht (s. Balgclavis). Doch kann das H. auch aus Riemen bestehen, durch welche die Oberplatte des Balges über Rollen oder dergleichen in die Höhe gezogen wird. Und an dem von Vogler im Residenzschlosse zu Darmstadt erbauten Mikropan (ein reiches Orgelwerk) werden die Bälge vermittelst Umdrehung einer Kurbel (im gewöhnlichen Leben auch Kreckel oder Winde genannt) gleich wie bei Drehorgeln in Bewegung gesetzt. — b) die Platten. Die Oberplatte ist unstreitig die wichtigste und auf den Ton einflußreichste. Jeder Balg muß hinreichend und zwar hinreichend kräftigen und in jedem Augenblicke gleich starken Wind geben. Die Stärke und Kraft des Windes hängt natürlich ab von der Kraft, mit welcher die Oberplatte wieder herabzusinken strebt und die aufgezogenen Theile, die Falten, zusammendrückt (für die gewöhnlichen Kirchenorgeln muß der Wind so stark seyn, daß er dem Gewichte einer Wassersäule von 3 bis 4 Zoll Höhe gleich kommt. Vergl. Windwaage). In solcher Rücksicht kann nun aber eine stets gleiche Windstärke nur in dem Falle statt finden, wenn die Oberplatte in jedem Augenblicke gleich stark abwärts strebt. Dazu ist eine eigene Vorrichtung nöthig. Da nämlich jede Flächenschwere nur in horizontaler Lage ihre ganze Kraft ausüben kann, so kann auch die Oberplatte eines Balgs nur in solcher Lage gleichmäßig stark niedersinken. Horizontal aber liegt dieselbe nur unaufgezogen, aufgezogen wird sie daher, weil sie alsdann schreg zu stehen kommt, in einer geringeren Kraft ihren Druck nach unten vollbringen können, und zwar je höher desto weniger, je niedriger desto mehr, weil sie in jenem Falle der horizontalen Lage entfernter, in diesem aber derselben näher steht. Demnach nimmt denn die Kraft des Druckes der Oberplatte für sich während des Niedersinkens immer mehr zu (sie kommt dabei der horizontalen Lage immer näher) und somit die Kraft des Windes. Dies darf aber, wie gesagt, nicht seyn, weil sonst der von der Kraft des Windes abhängige Ton der Pfeifen auch nicht gleich stark seyn würde; und um dem Uebelstande abzuhelfen, hat man verschiedene Vorrichtungen ersonnen, vermöge welcher der Oberplatte auch in ihrem höchsten Standpunkte diejenige Kraft zum Niederdrucke verliehen wird, die zur Hervorbringung einer gleichmäßigen Windstärke erforderlich ist. Die gewöhnlichsten und, wenn auch noch unzureichend, doch zweckmäßigsten darunter sind die sogenannten Strebfedern. Es sind dieses hölzerne Stangen (auch eiserne gebogene Stäbe), welche, auf der Oberplatte ruhend, an einer in dem Balghause angebrachten Decke oder Balken befestigt sind, und natürlich je höher jene gehoben wird, desto mehr zuerst dem Aufziehen derselben entgegenstreben, dann deren kräftigeres Niedersinken befördern, dabei endlich aber auch von ihrer eigenen Kraft nach und nach verlieren. Ferner dient dazu, übrigens in einem noch unvollkommneren Maaße, daß man den Balg hinten, wo er aufgehoben wird, niederer legt als vorn, wo er ruhen bleibt. Gewichte, welche auf die Oberplatte gelegt oder hinten an dieselbe angehängt werden, wirken zwar nicht in der horizontalen Lage des Balges, aber bei dem Niedersinken desselben gleichmäßig stark, und reichen also nicht hin, die wenigere Kraft der ganz aufgehobenen Oberplatte bis dahin zu vermehren, wo sie, der horizontalen Lage näher gekommen, von selbst an Kraft zunimmt. Doch sind sie nothwendig, in sofern die Platte für sich niemals die nöthige Kraft zum Niederdrucke hat, und auch jene Strebfedern bis

zur niedrigsten Lage derselben nicht ausreichen. Uebrigens machen die hinten angebundenen, angehängten Gewichte eine beachtungswerthe Ausnahme davon: die Linie, in welcher sie hängen, bildet einen spitzeren Winkel mit der des Balges, je höher dieser gehoben ist, und in diesem Falle ist ihre Schwere von kräftigerer Wirkung; beim Niedersinken der Platte aber nähert sich jene immer mehr dem rechten Winkel, und damit nimmt zugleich auch die Kraft der Gewichtschwere nach und nach um etwas ab. Es bedarf wohl nicht der Erwähnung, daß, je mehr Gewichte auf der Oberplatte liegen, desto stärker der Druck ist. Die Unterplatte ist von gar keiner Wichtigkeit; sie ruht unbeweglich fest; was an ihr auf die Windstärke und dadurch auf den Ton einwirken kann, sind die Fangventile. — c) Ventile. So wie überhaupt diese die wesentlichsten Theile an einem Orgelbalge sind, weil ohne sie derselbe gar keine Luft schöpfen könnte (Feuerbälge u. a. können auch durch ihre Mündung Luft ziehen), so ist auch ihre Beschaffenheit von nicht geringerem Einflusse auf die Kraft und Gleichmäßigkeit des Windes als alle übrigen Theile. Ein überall gleich festes Anschließen derselben an den Rand der Mündung, so wie eine damit verbundene Sicherheit und Leichtigkeit im Oeffnen sind ihr erstes Erforderniß. Betreff ihrer Größe ꝛc. läßt sich im Einzelnen nichts Bestimmtes festsetzen. Sie müssen so groß seyn, daß der Balg die zu seiner Ausfüllung erforderliche Luftmasse während des Aufziehens leicht und bequem zu schöpfen vermag, und nicht durch eine zu enge Ventilöffnung gleichsam gewaltsam einsaugen muß, wodurch nicht blos die Arbeit des Aufziehens an sich erschwert, sondern auch eine Windesungleichheit veranlaßt werden würde, denn wenn der Balg während der Zeit des Aufziehens noch nicht hinreichende Luft eingesogen hat, und die innere Luft also, im Verhältniß zu der äußeren, noch verdünnt oder zu dünn ist, so entsteht in dem Augenblicke, wo der Calcant die Balgclavis verläßt, ein Fall der Oberplatte bis zu derjenigen Tiefe, wo die nun mehr zusammengedrückte und dadurch verdickte Luft sie zu tragen im Stande ist, und dadurch ein heftiger Windstoß, der den Ton der Pfeifen bis zum förmlichen Schrei umstaltet, um so mehr, je plötzlicher der Calcant (s. dies.) den Balg fahren läßt. Gar zu große Fangventile wären freilich, wie alles Ueberflüssige, eben so zwecklos. — d) Windkanal oder Mündung. Die Mündungen der Windkanäle an der Unterplatte (von diesen kann allein nur hier die Rede seyn, was die Kanäle an sich betrifft, so ist darüber der besondere Art. nachzusehen), durch welche die von dem niedersinkenden Balge zusammengepreßte Luft in die Orgel ꝛc. dringt, vereinigen sich alle in den sogenannten Hauptkanal, der den Wind in Masse der Orgel zuführt. Durch eine besondere Einrichtung sind dieselben von den Mündungen aller sonstigen Blasbälge sehr verschieden. Wenn ein gewöhnlicher Hand- oder sonstiger Blasebalg aufgezogen wird, so zieht er Luft durch jede Oeffnung, also auch durch die Mündung, aus welcher er die gesammelte Luft nachher ausströmen läßt. Dies darf bei den Orgelbälgen nicht seyn; wäre es, so würde durch die durch die Mündung des Kanals einströmende Luft jedenfalls der im Hauptkanale bereits gesammelten ein Theil entzogen, und somit von dem Balge, der im Aufziehen begriffen ist, den übrigen, die in diesem Augenblicke ihre gesammelte Luft ausströmen, ein nicht unbedeutender Theil von der erwirkten Windkraft benommen werden (der schöpfende Balg würde Luft von den ausströmenden erhalten), was auf die Gleichmäßigkeit und Kraft des Tones nothwendig von nachtheiligem Einflusse seyn müßte. Nur durch die Oeffnung der Fangventile darf der Orgelbalg Luft erhalten. Um dies zu bewirken, be-

findet sich in seiner Mündung, oder eigentlich der Mündung des Windkanals, ein eigenes sogenanntes Kanalventil, welches den Wind zwar frei aus dem Balge in den Kanal ausströmen läßt, sich aber jedem Rücktritte desselben aus diesem in jenen widersetzt, also wohl nach dem Innern des Kanals, nicht aber nach dem Innern des Balgs zu sich öffnen kann. Die Größe desselben stimmt natürlich mit der Weite der Mündung vollkommen überein. — Endlich e) Balghaus, auch Balgkammer genannt. Hierunter versteht man das Gehäuse oder den von der Orgel abgesonderten Verschlag, in welchem die Bälge über einander ruhen, meistens in einer Entfernung von 3 bis höchstens 5 Fuß. Es besteht aus einzeln fest zusammengefügten starken Balken, wovon einige vorn eine Art Gitterwerk bilden, in welchem die Balgclaviatur (s. dies.) ruht. Es ist nicht gut, wenn das B. zu weit von der Orgel entfernt steht, weil alsdann der Hauptkanal zu lang, und öfters auch mit zu vielen Knien versehen werden muß, die den freien und schnellen Strom des Windes hemmen. Doch ist dabei der Raum und der Bau der Kirche sehr zu berücksichtigen, und man hat Fälle, wo das Balghaus an einer von der Orgel ganz entgegengesetzten Seite der Kirche steht. — Bisher sprachen wir nur von Bälgen, welche selbst, ohne weitere Vorrichtung oder Hülfe, die Luft schöpfen, die sie nachgehends als Wind wieder ausblasen, deren ganzes Spiel also aus 2 völlig entgegengesetzten Verrichtungen besteht: Schöpfen oder gleichsam Einathmen, und Ausblasen oder gleichsam Aushauchen. Es leuchtet ein, daß solcher Bälge eine Kirchenorgel wenigstens 2 bedarf, denn während ein Balg schöpft, kann er nicht blasen, und ohne ununterbrochenen Wind kann die Orgel nicht gespielt werden. Nun kann man aber auch einem Balge eine solche Einrichtung geben, daß er, statt selbst seine Luft schöpfen zu müssen, diese von einem oder mehreren anderen Nebenbälgen dergestalt eingeblasen erhält, daß er als Hauptbalg nichts weiter zu thun hat, als den auf solche Weise erhaltenen Inhalt seines Bauches vermittelst des Druckes seiner Oberplatte in den Hauptkanal wieder auszuleeren oder auszublasen. Eines so eingerichteten Hauptbalgs bedarf denn ein mäßiges Orgelwerk nicht mehrere, denn er besorgt das Geschäft des Ausblasens in ununterbrochener Folge, das Schöpfen thun die kleineren Nebenbälge, die deshalb auch Schöpfbälge genannt werden. Natürlich muß die Kraft derselben, um den Hauptbalg aufblasen zu können, allemal stärker seyn als der Druck der Oberplatte des letzteren; dennoch aber ist ein genaues Abwiegen ihres Maaßes nicht nöthig, da die eigentliche Windstärke, d. h. die Stärke des Windes, den die Pfeifen aus dem Hauptbalge erhalten, nicht von der Kraft der Schöpfbälge, sondern lediglich nur von der Spannung und dem Drucke des Hauptbalges abhängt. Der Fall, daß, während letzterer seine völlige Ausspannung erhalten, durch das noch fernere Einblasen der Schöpfbälge gewissermaßen eine Ueberfüllung entstände, die den nöthigen Niederdruck der Oberplatte allerdings aufhalten oder hemmen und auf diese Weise nachtheilig auf die Intonation der Pfeifen einwirken könnte, dieser Fall kann nicht eintreten, weil an einem mit Schöpfbälgen versehenen Hauptbalge ein eigenes Entladungsventil sich befindet, das sich, so bald jener seine völlige Ausdehnung erlangt hat, vermittelst einer besonderen mechanischen Vorrichtung augenblicklich öffnet und denjenigen (überflüssigen) Theil Luft ausströmen läßt, der dem erforderlichen Niederdrucke der Oberplatte hinderlich seyn könnte, alsdann aber auch sich sogleich wieder schließt. Die Techniker nennen dies Ventil Evacuant (von evacuare — ausleeren). Der Grund, warum das Kanalventil bei einer solchen Einrichtung nicht in dem Hauptkanale, der an den Hauptbalg

anstößt, sondern in der Mündung des Kanals sich befindet, durch welchen der Wind aus dem Schöpfbalge in den Hauptbalg geführt wird, leuchtet nach dem Bisherigen deutlich ein. Der Hauptzweck davon, daß man ein Orgelwerk nur mit einem Balge versieht, der den auszublasenden Wind von Schöpfbälgen erhält, ist: die möglichste Gleichmäßigkeit der Windstärke herzustellen, weil es leichter scheint, die Kraft eines einzigen Balges abzuwägen und zu modificiren, als den Druck mehrerer zugleich in das gehörige Verhältniß zu einander zu setzen. Doch ist die Art und Weise, wie man solche Schöpfbälge zugleich mit dem Hauptbalge in Thätigkeit setzt, und die dadurch nöthig gemachte mechanische Vorrichtung, wieder um so viel schwieriger und unsicherer, so daß man selbst bei kleineren Orgelwerken nur sehr selten Gebrauch davon macht. Uebrigens hat Vogler dies mit sehr viel Glück gethan in dem schon erwähnten Mikropan zu Darmstadt. Hier liegen die Schöpfbälge wie gewöhnlich unmittelbar unter dem Hauptbalge; ihre äußere Beschaffenheit und Einrichtung ist gleich denen an Positiven, Dreh= oder Walzenorgeln. — 2) Bälge der sogenannten Positive und Dreh= oder Walzenorgeln. a) der Positive. Diese haben fast alle nur einen Balg, der gewöhnlich von dem Spieler selbst durch einen unten zur Seite der Claviatur angebrachten Fußtritt in Bewegung gesetzt wird. Die Beschaffenheit desselben stimmt mit der Einrichtung eines Kirchenorgelbalges mit besonderen Schöpfbälgen ziemlich überein, so daß nur die Größe und allenfalls der Umstand einen merklichen Unterschied bildet, daß der Hauptbalg nur mit einem Nebenbalge versehen ist, beide zusammen aber ein Ganzes ausmachen, während bei Kirchenorgeln der Hauptbalg auch mit mehreren einzelnen Schöpfbälgen versehen seyn kann, die mit jenem, den Windkanal abgerechnet, nicht unmittelbar verbunden zu seyn brauchen. Hier, bei Positiven, hat demnach der Balg 3 Platten; die mittlere davon liegt fest, zu dieser bildet die untere den Schöpfbalg, der meistens auch nur Balg genannt wird, die obere den Hauptbalg oder Wiederbläser, wie ihn Einige nennen. Nur die untere Platte, in der sich die Fangventile befinden, braucht durch eine mechanische Vorrichtung (Hebel) in Bewegung gesetzt zu werden, die obere hebt sich von selbst durch den Druck der von dem untern Balge geschöpften und in den oberen, durch das in der mittleren Platte liegende Kanalventil, eingeblasenen Luft. Beide Theile sind Faltenbälge; die Falten selbst können entweder blos von Leder, oder von mit Leder zusammengefügten schmalen Brettern gemacht seyn. Den erforderlichen Gegendruck erhält die Oberplatte (der Wiederbläser) wie bei Kirchenorgeln, entweder durch Strebfedern oder angehängte und aufgelegte Gewichte. — Eben so verhält es sich b) mit den kleineren Bälgen der Dreh= und Walzenorgeln, nur daß hier das Hebwerk in dem Umdrehen einer Kurbel oder Winde besteht, welche die Unterplatte des Schöpfbalges auf= und niederzieht, der Wiederbläser seinen Gegendruck fast ausschließlich nur durch eine eiserne Strebfeder erhält, und die Seitenwände durchgehends aus in Falten gelegtem Leder bestehen. — Mit dieser Einrichtung stimmen dann im Wesentlichsten wieder überein II. die Bälge aller übrigen Instrumente, deren Töne durch künstlichen Wind hervorgebracht werden, als der Aeoline, Claveoline u. s. w. Einige davon bedürfen jedoch ihrer besonderen Construction wegen keiner Doppelbälge, wie z. B. die kleine Tasten=Harmonica. Man sehe darüber aber die besonderen Artikel. — Hier bemerken wir nur noch, daß, je größer ein Orgelwerk ist, d. h. je mehr Stimmen und weiteren Tonumfang es hat, desto größer, weiter und mehrzählig auch die Bälge seyn müssen. Hierin wissen

selbst geschickte Orgelbauer selten ein gehöriges Maaß zu treffen; sie überhäufen das Werk mit Pfeifen und Stimmen, schaffen aber nicht so viel Wind, als zu deren Füllung und vollen Intonation nöthig ist; oder sie überhäufen das Werk durch zu viele und große Bälge mit Wind, und geben demselben nicht Raum genug durch Hinzufügung noch mehrerer Pfeifen. Im ersteren Falle entsteht eine Heiserkeit, ein Lispeln und Heulen, im letzteren ein Schreien und unangenehmes Pfeifen des Tons. Die Zahl der Bälge, welche bei größeren Werken oft bis auf 6 und 8 sich beläuft, muß mit deren Größe, und beide zusammen wieder mit der Zahl und dem Umfange der Stimmen in richtigem Verhältnisse stehen. Als eins der besten Lehrbücher über Orgelbau und dessen Wesen nennen wir das Werk von G. C. Fr. Schlimbach „über Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Anleitung zur Disposition derselben“, mit 4 Kupfertafeln. Leipzig 1801. 8. N.

Balgclaviatur, s. Balgclavis.

Balgclavis nennt man den Hebel an dem Balge (s. dies.) der Orgel, vorzugsweise aber den vorderen Theil desselben, welchen der Calcant niedertritt, um den Balg aufzuheben. Und daher bezeichnet man auch wohl die ganze Reihe der gewöhnlich in einer Höhe neben einander liegenden Balgclaves, die, wenn mehrere Bälge vorhanden sind, der Tastenreihe einer Claviatur ähnlich sieht, mit dem Namen Balgclaviatur.

Balgglocke, s. Klingelzug.

Balghaus oder Balgkammer, s. Balg.

Balgregister, dasselbe was Balgglocke, s. Klingelzug.

Balgtreter, s. Calcant.

Balken ist 1) in den geigenartigen oder Streich-Instrumenten dasjenige Stück Holz, welches in der Form einer schmalen Leiste inwendig an die Decke oder den Resonanzboden angeleimt ist, und zwar gerade unter die tiefste Saite und parallel mit dieser. Hier dient er theils dazu, um dem durch die Spannung der Saiten gedrückten Resonanzboden mehr Festigkeit zu geben, theils aber auch, um die durch die Schwingungen der Saiten erregte Vibration des Resonanzbodens über dessen ganze Fläche zu verbreiten. Daher ist die Beschaffenheit des B—s von größter Wichtigkeit und wesentlichem Einflusse auf die Stärke, Festigkeit, Reinheit und überhaupt Schönheit des Klanges. Der kleinste Span mehr oder weniger daran bringt sogleich eine merkliche Veränderung im Tone hervor. Dennoch aber läßt sich über seine Beschaffenheit und Einrichtung, wie groß, dick und lang er seyn muß, von welchem Holze rc., nichts Bestimmtes festsetzen. Um des ersten Zweckes willen, um der vom Stege niedergedrückten Decke die erforderliche Festigkeit und den nöthigen Gegendruck zu geben, ist er hier, gerade unter dem Stege, am dicksten, erhabensten, auch wohl weil die Schwingungen der Saiten hier am heftigsten und wirksamsten sind; alsdann läuft er nach beiden Enden verjüngt zu. Die Erfahrung hat diese Form als die zweckmäßigste bewährt, die Ursache aber, warum dieselbe so und nicht anders ist, kann nicht nach demonstrativen Grundsätzen angegeben werden. Daher herrscht auch für die Dicke, Länge und die Grade der Abstufung des B—s keine allgemeine, nach der Erfahrung wenigstens für alle Instrumente von einerlei Gattung gültige Regel; alles dies hängt von der Appretur eines jeden einzelnen Instrumentes ab; das eine kann in solcher

Beziehung mehr, das andere weniger verlangen; das Ohr, das Auge, überhaupt die Kunst des Instrumentenmachers muß hier entscheiden. Dasselbe gilt von der Befestigung des B—s an die Decke an sich; gleichmäßig muß diese seyn; überall muß der B. gleich fest anschließen, aber mit wie vielem rc. Leim, das ist wieder ein Geheimniß der Kunst. In einigen Gegenden heißt der B. in Bogeninstrumenten auch Baßsteg, weil die tiefste oder Baß=Saite gerade über ihm ruht. 2) in Clavierinstrumenten versteht man darunter a) die Leisten unter dem Resonanzboden. Dieselben sind von eben demselben Einflusse auf den Ton und daher von gleicher Wichtigkeit wie die Balken in Streichinstrumenten. b) den Saitenhalter oder dasjenige Stück Holz, in welchem die kleinen Stifte sich befinden, an welche die Saiten mit ihren Schlingen angehängt sind. Die hauptsächlichste Eigenschaft desselben ist Festigkeit, und daß die Adern (Jahr) des Holzes wo möglich nicht queer, sondern parallel mit dem Stande der Stiften laufen, weil diese sonst durch die Gewalt ihres Anzugs vermittelst der Spannung der Saiten gar leicht ein Spalten verursachen. Verhütet wird dieses aber auch schon durch ein entgegengesetzt aufgelegtes Fournier. c) endlich dasjenige Stück Holz, in welchem die Wirbel stehen, und auf welchem zugleich der Resonanzboden ruht. Richtiger aber und mit dem eigentlich technischen Kunstausdrucke heißt in diesem Verständniß der Balken Wirbelstock oder Stimmstock, s. daher dies. Art. br.

Ballabene, Gregorio. Wir wissen nicht, wen wir in diesem Manne mehr hochschätzen und bewundern sollen, den Künstler oder den Menschen. Er war einer der größten Contrapunctisten und fantasiereichsten Gesangscomponisten des vorigen Jahrhunderts; aber sich selbst genug wollte er nur im Stillen groß seyn, unablässig beschäftigt mit harmonischen Tonwerken lag es ihm nicht daran, daß es auch die Welt wisse, was er zu leisten vermöge, und vielleicht ihm Bewunderung zolle, wenn er für sich selbst nur immer mehr erforschen konnte die Tiefen der Kunst, und ihr eigentlichstes Wesen immer klarer sich ihm gestaltete. So hatte er schon 50 Jahre zu Rom gelebt und gewirkt, die vortrefflichsten, musterhaft gearbeitete Kirchensachen componirt, und die Welt außer seiner nächsten Umgebung kannte ihn und seine Werke nicht, bis ein Zufall endlich im J. 1790 es fügte, daß der Capellmeister Reichardt von seinem Daseyn Nachricht erhielt. B. nämlich hatte eine Messe von nicht weniger als 48 wirklich durcharbeiteten Singstimmen alla capella componirt, und in frommer Anhänglichkeit sie dem Pabste Ganganelli dedicirt; dadurch geschah es, daß dieselbe in der Kirche dei santi Apostoli öffentlich und zwar mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt wurde; Reichardt war zugegen, bewunderte den Componisten, und versäumte natürlich nicht, nähere Nachrichten über ihn einzuziehen, und diese dann um des allgemeineren Interesse willen in seinem musikalischen Wochenblatte von 1791 öffentlich bekannt zu machen. Denen zu Folge war B. geb. im J. 1720 zu Rom, hatte von seiner frühesten Jugend an mit Vorliebe Musik getrieben, und später sehr viele Sachen componirt, besonders Psalmen für 8 Stimmen mit Canto fermo obligato und Instrumenten, von denen auch Reichardt selbst mehrere eigenthümlich besaß. Außer Sala in Neapel war B. fast der einzige Componist in Italien, der zu jener Zeit noch in dem alten großartigen Kirchenstyle alla capella correct und mit Geschmack arbeitete. Demungeachtet wurde ihm im J. 1782, als er sich um die erledigte Capellmeisterstelle an St. Peter zu Rom, der einzigen Kirche, in welcher noch ausschließlich alla capella gesungen wurde,

bewarb, der dieses Styls ganz unkundige Operncomponist Burroni vorgezogen, — vielleicht die Folge seiner zu großen Bescheidenheit. Er starb ums J. 1803 zu Rom als ein eben so wahrhaft christlich frommer als genievoller, durchgebildeter und sein ganzes Leben hindurch sehr thätiger Künstler. XYZ.

Ballade. Die Herleitung dieses Wortes, mit welchem wir ein Singstück bezeichnen, während es auf einen Tanz hindeutet, möchte aus Folgendem zu entnehmen seyn. Poesie, Musik und Tanz waren in der Urzeit unzertrennbar, und der Naturmensch kannte die drei als Einheit nur. Bei dem Gesange bewegten die alten Deutschen, wie Tacitus erzählt, ihren Körper unaufhörlich nach beiden Seiten, indem sie einen Fuß nach den andern dabei aufhoben, und mit den Waffen an einander schlugen; diese Handlung nannten sie „Bar". — Cook und Forster haben denselben Gebrauch bei allen, selbst bei solchen Bewohnern neuentdeckter Inseln gefunden, die auf der niedrigsten Stufe der Cultur standen. In Italien, wo sonst Balláta ein Gesang zum Tanz genannt wurde, bezeichnet dies Wort jetzt einen Tanz allein, und baller heißt in Frankreich nicht mehr „tanzen, singen, sich ergötzen", sondern danser, chanter, se rejouir sind jetzt dort drei ganz verschiedene Dinge, wie die verfeinerte Cultur es gebietet; und die Worte Balláta und Ballade haben sich in Cantata und Romançe aufgelöst. Ob zu den älteren Balladen der Schotten und Engländer noch getanzt wird, müssen wir aus dem Grunde bezweifeln, weil in diesen Gesängen meist das Schauerliche dominirt, wozu die Mimik unserer Zeit nicht mehr hinreichen möchte. Der Deutsche hat den Tanz ganz davon entfernt, und die Benennung „Ballade" lediglich für ein Singstück beibehalten. Die deutsche Ballade nähert sich, besonders seit Bürger, mehr dem Drama als dem Lyrischen, so daß man sie hin und wieder sogar auf die Bühne bringen konnte. Dies scheint indessen den nachtheiligsten Einfluß auf sie ausgeübt zu haben, da in neuester Zeit nur sehr selten wahre Balladen zum Vorschein kommen. Die musikalische Composition derselben, welche uns hier besonders angeht, hat im Ganzen nichts Eigenthümliches: sie muß wie alle Vocalmusik dem Gedichte vollkommen angemessen seyn. Diejenigen Componisten aber, welche dies so verstanden, als wenn allen und jeden Stanzen, wenigstens den meisten, eine besondere Musik untergelegt werden müsse, sind vorzüglich Schuld daran, daß wir die B. nun fast ganz zur Seite gelegt haben. André der Vater war der Erste, der Bürger's „Leonore" durchaus componirte. Seine Composition zeugte von vieler Ueberlegung, und wer eine kraftvolle, geläufige Hand im Pianofortespiel hatte, der vermochte wohl, mit dem Sänger, dessen Lunge hier sehr in Anspruch genommen wurde, zum Vergnügen der Zuhörer sein Scherflein beizutragen. Ihm folgten mehrere Componisten in diesem Style; der größte Meister darunter war Zumsteeg, von dem eine nicht unbeträchtliche Zahl der vortrefflichsten Balladen erschien, auch die „Leonore" zum zweiten Male; besser als diese aber sind seine „Erwartung", „Sehnsucht", und endlich das non plus ultra „die Pfarrers Tochter von Taubenhayn." Nach Zumsteeg ist die Zeit der größeren Ballade bei uns immer mehr verschwunden; auf einen bleibenden Werth dürfen unter den jüngeren nur die Balladen von Seckendorf und Göthe rechnen, deren meisterhafte Musik auf die erste wie die letzte Stanze paßt, wie z. B. „Ritter Oluf", „der Erlkönig" u. a. Und so ist unter den neuesten Ballade-Componisten auch nur Löwe der einzige, der in diesem Style mit Geschick zu schreiben weiß.

Ballerini, Francesco, zuweilen auch nur kurzweg **Baron** genannt, hielt sich ums J. 1690 am Mantuanischen Hofe auf und wurde für den ausgezeichnetsten Sänger seiner Zeit gehalten. Bestimmtere Nachrichten von ihm sind nicht aufbewahrt worden. Walther erwähnt unter rühmlichstem Angedenken in seinem Lexicon einen **Ballarini**, der als Sänger in den Diensten des römischen Königs Joseph I. gestanden habe, und im J. 1700 bei Gelegenheit einer Hochzeitsfeier nach Berlin berufen worden sey; allein wir sind nicht im Stande zu entscheiden, ob dieser Ballarini und unser B. ein und dieselbe Person waren. 17.

Ballet (ital. Balletto) ist im Allgemeinen ein von Musik begleiteter mimischer Schau- oder Kunsttanz. Obgleich wir es hier eigentlich nur mit dem rein musikalischen Theile desselben zu thun haben, so können wir dennoch seine eigentliche ästhetische Seite, seinen Character als Tanz für sich in sofern nicht ganz unberührt lassen, als hieraus die Norm hervorgeht, nach welcher jener erstere zu betrachten ist. Die Frage, ob der mimische Tanz wirklich als eine absolut schöne Kunst angesehen werden darf? hier zuvor zu beantworten, wäre wohl nach so vielen und mancherlei scharfsinnigen Vorgängen überflüssig; es genüge in solcher Beziehung die Behauptung, daß derselbe fähig ist, mit allen anderen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten; er umschimmert die Gestalt mit Liebreiz, und haucht in die Bewegung die Schönheit, die ihre Grazie ausmacht; des Figurensinns luftigster Genius scheint hier geboren zu werden und auf den Wellen goldener Klänge zu schweben; ein Elfenschleier, durchsichtig und anliegend, erscheint der Tanz für die Seele, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt; er ist die wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz zeigt als Wellenspiegel des Universums. Neuere Kunstkenner haben sogar dem höheren Tanze seine eigene Poetik zugeschrieben. Dessen ungeachtet, und obschon auf großen Theatern die Tanzkunst bereits häufig als selbstständig schöne Kunst ausgeübt wird, ist die Theorie der Orchestik noch sehr vernachlässigt. Werfen wir einen Blick in dieselbe. Die pantomimische Composition, wie sie sich im Ballet gestalten soll, ist Dichtung im eigentlichsten Sinne des Worts; deshalb waren auch in früheren Zeiten, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das innigste verschmolz, die großen Dichter zugleich die eigentlichen Meister in dieser Kunst; Thespis, Phrynichus, Pratinus u. A. lehrten die Tanzkunst, Arion und Tyrtäus erfanden die berühmtesten Tänze, und Aeschylos selbst machte sich nicht wenig verdient um die Verbreitung derselben. So sagt auch Fr. Schütz in der Zeitung f. d. eleg. Welt, Jahrg. 1815. Nr. 169 von dem Königl. Dänischen Balletmeister Vincenzo Galeotti (geb. 1732 zu Verona, gest. 1817 zu Copenhagen): „obgleich der Ritter Galeotti nie eine Zeile in Versen geschrieben hat, so ist er doch gewiß einer der poetischesten Köpfe seiner Nation", und nennt sich Noverre (oeuv. compl. II. 165) ganz wohlgefällig selber den Shakespeare seiner Kunst. Die Art der Dichtung im Ballet ist nothwendig lyrisch-dramatisch; in dieser Form kann der Tanz Kunstschöpfungen hervorbringen, die überall anerkannt werden als eine pantomimische oder rhythmisch-plastische Dichtung. Der gewöhnliche Tanz, im Allgemeinen, ist nichts anderes als ein subjectiver Ausdruck der Freude lyrischer Natur; der höhere Kunsttanz aber, der mit Objectivität einen inneren Zustand und eine daraus entspringende Handlung darstellen soll, wird dadurch natürlich dramatisch. Die Schöpfungen dieser Dichtungsart

beruhen ihrem wahren Wesen nach auf Handlungen der Seele, die in ihrem Beginnen und in ihrer successiven Fortgestaltung als gegenwärtig gezeigt werden, und die endlich als ein gereifter Entschluß oder als That mehr oder minder sichtbar ins äußere Leben treten. Ein tieferes Inneres also muß hier überall zur Erscheinung kommen in der realen Welt, und daneben ist das Ballet noch darauf angewiesen, die malerischen Wirkungen der Scenerie in ihrer vollsten Kraft für sich in Anspruch zu nehmen. Als ein pantomimisches Drama, in dem sich die Handlung darstellt als ein bewegtes still fortschreitendes Leben, muß es allen Anforderungen entsprechen, die an das Schauspiel überhaupt gemacht werden, und alle ästhetischen Regeln der scenischen Kunst müssen sich auf es übertragen lassen, jedoch so, daß es gewissermaßen als ein aus allen Hauptmomenten eines wirklichen Drama sinnig zusammengestellter Auszug erscheint, denn, so wie die Malerei, so führt auch der scenische Tanz uns stets nur die vorzüglichsten Situationen einer Handlung vor die Augen; seine Bilder des Lebens werden gleichsam nur geschaut in perspectivischer Ferne, durch welche die kleineren Details verloren gehen. Deshalb aber müssen in dem B. alle Situationen dergestalt angelegt seyn, daß der höchste Grad der inneren Bewegung, der die Pantomimik bewegt, überall natürlich erscheint. Versäumt die Composition des dramatischen Ganzen hier das Geringste, so vermag alle Kunst des Gebehrdenausdrucks nicht, jeder einzelnen Darstellung die nöthige faßliche Klarheit und Deutlichkeit zu geben. Diese wird hauptsächlich erreicht durch schöne Einfachheit der Handlung, die da nur mächtig beseelt wird von einer einzigen Hauptleidenschaft. Einheit der Idee ist hier wichtiger als Zeit und Ort, diese kommen weniger in Betracht; damit aber jene Einheit nicht zur Einförmigkeit wird, müssen mannigfache Contraste das Ganze beleben, die eben sowohl für das Komische als das Tragische von ergreifendster Wirkung sind, so bald, wie überhaupt bei Allem, zwei Punkte besonders dabei berücksichtigt wurden: leichte Verständlichkeit der Begebenheiten und Wahrscheinlichkeit des Stummseyns. Dieserhalb darf auch die Pantomime niemals solche Situationen wählen, welche die Wortsprache unvermeidlch machen. Je mehr der Körper handelt und je weniger die Sprache dabei nöthig ist, desto besser eignet sich die Begebenheit für das pantomimische Drama. Große Massen; Ferne, wo man glauben kann, daß man die Worte nicht mehr vernehme; Kampf, Kriegsgetümmel, Lager, kurz Alles was dem Auge Genuß giebt, und wobei sich die Menschen gern des Instrumentalspiels bedienen, ist dazu vortrefflich; was aber nicht mit Leichtigkeit in musikalische Bewegung gebracht werden kann, taugt wenig für das Ballet, denn rhythmisch und plastisch zugleich soll sich hier das Leben gestalten, während die Handlung stets hinüberspielt in eine malerische rein poetische Welt, zu welcher der schöne hellenische Götterhimmel mit seinen zarten Mythen den nächsten und reichsten, die mystisch bedeutsamen Tanzfeiern der grauen Vorzeit einen nicht weniger passenden, und die noch wenig in der Kunst benutzten Mythen des Nordens sehr sinnigen Stoff bieten. In dieser romantischen Welt wird bei gehöriger Behandlung durch das Stummseyn die Wahrscheinlichkeit nicht verletzt, im Gegentheil würde jedes geredete Wort die Illusion vernichten. Die enge Begränzung der Gebehrde, der gänzliche Mangel des ruhigen Dialogs können hier nicht fühlbar werden, man wird die scenische Handlung überall ohne Schwierigkeit auffassen, da der Kreis des pantomimisch Darstellbaren in keiner Weise überschritten werden darf; was wiederum die allgemeine Verständlichkeit des Dargestellten sehr erleichtert. Aus diesen kurzen Andeutungen über die Natur der

pantomimischen Composition geht denn unbezweifelt hervor, daß das weite Gebiet des Romantischen die eigentliche Sphäre des Ballets ist. Und in dieser nur allein hat sich demnach auch die Balletmusik zu bewegen; sie muß zunächst romantisch seyn. Noverre (oeuv. compl. II. 125. 149. I. 94. 95.) erklärt sich zwar dagegen, ihm schienen die rein historischen Stoffe die brauchbarsten für das Tragische, das er besonders geeignet hält zur ausdrucksvollen Belebung der pantomimischen Kunst, allein damit beweist er gerade, wie wenig er eigentlich eingedrungen ist in das Wesen dieser. Daß die Musik sich so gern zum Tanze gesellt, ja fast unzertrennlich davon erscheint, liegt in der Natur der Sache. Der Mensch hat ein natürliches Streben, durch einen zweiten Sinn zu prüfen und zu bewähren, was ihm der eine Sinn unbestimmt und zweifelhaft läßt. Zu dem verwunderten Auge z. B. gesellt sich fast unwillkührlich die tastende Hand, und sucht den seltenen Gegenstand der Beschauung, wenn es möglich ist, durch ihre Berührung näher zu erforschen. So beim pantomimischen Tanze. Gleichsam als zweifle man, ob das Auge auch nicht trüge, ruft man den Sinn des Gehörs zu Hülfe; beide Sinne aber vereinigt führen zur unbezweifelten Klarheit der dargestellten Idee. Musik und Tanz müssen im Ausdrucke der Leidenschaft und des Gefühls dergestalt zusammenfließen, daß die eine Kunst nur für die andere da zu seyn scheint; die Musik soll nicht blos die dienende oder helfende Kunst seyn, der Tanz soll nicht Mimik nach sondern mit Musik seyn, die Tänzer sollen nicht ihre Schritte und Sprünge sondern die Musik tanzen. Polyhymnia erfand die schöne Kunst der Orchestik und bildete den körperlichen Ausdruck vielfach aus, Terpsichore aber belebte die Pantomime und gab dem Tanze die höchste äußere Schönheit der Form; „ihr Rhythmus," sagt Herder (Terpsichore Th. II. pag. 404), „bezeichnete das Maaß jeder Bewegung, ihre Töne drückten die Gebehrde, die Leidenschaft, die Empfindung aus, die das Gemälde allein nicht ausdrücken konnte. So gesellten sich die Musen; eine ward die Bezeichnerin, die Sprecherin der anderen." Dies führt uns der eigentlichen Beschaffenheit der Balletmusik noch näher. Mehrere der vertrautesten Kunstkenner wollen behaupten, daß die Musik die Dolmetscherin des mimischen Tanzes seyn müsse; wir können diesem Grundsatze nur in sofern beitreten, als der Tanz umgekehrt dieselbe Rolle zu spielen hat. Wie vorhin gezeigt wurde, müssen die Darstellungen des mimischen Tanzes für sich schon, ohne Programm in der Hand, überall zu verstehen seyn, und schon in Rücksicht hierauf die Darstellungsobjecte gewählt werden; es kann daher das ganze Wesen der hinzugesellten Musik in nichts Anderem bestehen, als in der höheren Belebung des mimischen Spiels durch wirkliche Hinzugesellung des Ausdrucks der Töne zu dem der körperlichen Gebehrde, und durch ein ästhetisches Maaß und Ziel, das sie dieser letzteren durch ihren hörbar gemachten Rhythmus vorschreibt; so viel sie zur Erläuterung der Mimik beiträgt, um eben so viel muß auch diese ihre ätherische Sprache verdeutlichen. In solcher innigen Vereinigung aber gewinnen beide Künste wesentlich an Kraft, und es kann nicht wundern, warum wir öfters selig bewegt werden, wenn mit des Rhythmus bewegender Kraft die Musik die Körper dahinreißt im lyrischen Schwunge der Orchestik, und abstrahirend von aller Wahrheit des Lebens so gern die Bühne des wahrhaft künstlichen Schautanzes besuchen. In der Vocalmusik ist das anders, hier hat die Musik eine Auslegerin in der Poesie, die indessen durch den Periodenbau der Sprache und durch das gegebene Metrum der Verse dem rhythmischen und melodischen Ausdrucke der Töne großen Zwang auflegt, was selbst Lessing fühlte (vergl. Laoc. p. 282), der doch die Vereinigung der Poesie mit der

Tonkunst als die vollkommenste Kunstverbindung angiebt; solche Fesseln aber wirft sie ab in dem Vereine mit dem pantomimischen Tanze; hier bewegt sie sich völlig frei im Ausdrucke der tiefsten geheimsten Empfindung, welche gern und willig die lichte Klarheit des erläuternden Wortes entbehrt, und erscheint, in höherer Vollkommenheit gedacht, als der höchste expressive Ausdruck der Instrumentalmusik. Ist ein kunstvoller Zweitanz z. B. wirklich das, was er seyn soll, ein mimischer Dialog, der die tiefsten und unaussprechlichsten Gefühle, vielleicht der Liebe und Sehnsucht, ausdrückt, was vermag nicht die Musik dabei! — „La musique d'un Ballet," sagt Rousseau in seinem Dict. de Musique unter dem Art. Ballet, „doit avoir encore plus de cadence et d'accent que la musique vocale, parcequ'elle est chargée de signifier plus de choses; que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur et l'expression, que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut de plus, qu'elle supplée dans le langage de l'ame et des passions tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du spectateur." Pölitz in seiner Aesthetik Th. II. pag. 309: „der pantomimische musikalische Styl stehet mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung. Er soll der Ausleger des mimischen Spieles seyn (s. vorhin). Je höher dieses steigt, desto weiter muß ihm auch der Componist folgen. Nicht blos das Komische und die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er muß selbst im Stande seyn, den Kampf großer Leidenschaften zu versinnlichen. Seine Melodien müssen Leichtigkeit, Gewandtheit und Kraft verbinden", und — wie wir noch hinzusetzen — die Entfaltung der Grazie (s. dies.) in allen ihren Theilen zum höchsten Endzwecke haben, so wie dieselbe auch dem ausübenden mimischen Tänzer stets Richtschnur bleibt bei allen seinen Leistungen. Und so heißt es endlich in „Lotosblätter Fragmente von Isidorus" Th. I. p. 235: „der Umfang der Balletmusik berührt alle Sphären der musikalischen Seelenstimmung; sie greift in das Kriegerische wie in das Sanfte, in die Saiten des Schmerzes, der Sehnsucht, der Andacht ein, sie wird von Wahnsinn, von Stolz, von Schwärmerei, von Ausgelassenheit, von Launen, von Humor, von Todeslust ergriffen; sie weckt die seligen Accorde der Kindheit, der Liebe, des Friedens und der Unschuld, und hier ist sie in ihrem Centrum, nach welchem aller Tanz hinstrebt, denn sein Ziel ist: überall lieblich zu ringen bis er den Frieden findet, aufzublühn in schöner Leidenschaft und Begeisterung, bis er der Liebe sonnige Frucht schwebend in den Armen hält." Die Anordnung der Mittel zu einem so vielseitigen Ausdrucke in der Balletmusik wird natürlich abhängig von der Balletdarstellung selbst, bei welcher, wie gezeigt, das Gesetz des Contrastes vornehmlich beobachtet werden muß. Wie nun aber der höhere Tanz selbst, so ist auch die Balletmusik heut zu Tage noch weit entfernt von ihrem Ziele, vielleicht noch eben so weit als zu den Zeiten Plutarchs (Sympos. lib. IX. quaest. 15); unsere Meister hudeln die Tanzmusik oft hin als das Leichteste, thun zu ihrer Gestaltung oft weiter nichts, als eine Menge der beliebtesten Melodien aus anderen größeren Tonwerken, Opern u. dgl. zusammen zu tragen (so sind selbst die großen Gardelschen Ballets entstanden, und vergl. Reichhardt's vertraute Briefe üb. Paris, Th. I. pag. 116), und bilden sich albern genug ein, es sey schon hinlänglich, wenn nur das Metrum beobachtet werde. Der Tonkünstler muß aber die Arten der Bewegung und die Leidenschaften sehr wohl kennen, Gefühl genug in seinem Herzen und Schwung der Fantasie haben, um zum Tanz vortreffliche Musik voll Rhythmus und Melodie hervorzubringen (vergl. Heinse's Hildegard von Hohenthal, Th. II. p. 244). Auch die Theorie der Musik hat

gerade diesen Theil bisher noch am wenigsten untersucht. Balletmusik ist wohl zu unterscheiden von einem gewöhnlichen Tanzstücke; diesem genügt die Annehmlichkeit, jene aber muß bei aller Originalität charakteristisch und dem ganzen Wesen und Charakter des eigentlichen Ballets analog seyn. Um durch den Rhythmus des Tänzers Gebehrden und Bewegungen zu begrenzen und zu beleben, muß sie sich vornehmlich durch einen scharfmarkirten Takt auszeichnen, und in sofern der Mime stets nur in einer Gebehrden= und Zeichensprache redet, das Ballet förmlich auf die Effecte der Scenerie angewiesen ist, darf auch der Componist einer Balletmusik sich mehr als jeder andere sogenannte Tonmalereien erlauben, denen hier, wie aus den vorangeschickten Bemerkungen hervorgeht, gewissermaßen das eigentliche Feld geöffnet wird; auch Reminiscenzen aus einzelnen Operparthien können in dem Falle wohl stattfinden, wenn die damit begleiteten Ballettänze in eben der Oper, vielleicht als Intermezzo's, vorkommen, aus welcher jene Melodien genommen wurden. — Vergl. d. Art. Romantisch, Tanz und Tanzmusik. — Die ausgezeichnetsten Tonsetzer in dem Gebiete der Balletmusik sind in chronologischer Folge: Balthazarini; Lully; Campra; Rameau, der die Cahüsac'schen Ballets in Musik setzte; Blaise; Marquis v. Brassac; Bois=Mortier; Mouret; Gervais; Francoeur; Bourgeois; Grenet; de la Garde; Rebel; Royne; Monteclair; Laujon; Barré; Sodi; Monthigny; Gluck; Piccini; Cherubini; Wolaneck; Benda; Bierey; Burmann; Heine; Kozeluch; Reichardt; Rellstab; Righini; Sacchini; Sterzel, der mit Deller die Noverreschen Ballette componirte; Steibelt; Umlauf; Weigl; Gallenberg; Wiesner; Winter; Wranitzky; Schall, der berühmte dänische Componist von den Galeottischen Dichtungen; und endlich auch Lindpaintner als der Componist von „Joko." Wenige unter ihnen haben es aber mit Glück versucht, die drei Künste des Lebens: Poesie, Musik und Mimik, mit einander zu vereinen, und dieser Verein, verschwimmen alle 3 Künste des Lebens auf des Taktes gleichmäßig steigender Woge in einander, muß doch seine höchste, jetzt kaum noch gekannte Wirkung erreichen?! — Von der Möglichkeit, daß mit dem Ballette auch Gesang verbunden werden kann, zeugen mehrere Beispiele. Orpheus z. B., auf dem Grabe seiner Gattin niedergesunken, erfüllt mit Klageliedern die Luft, zu denen er seine Leier ertönen läßt, und die ihn umgebenden Chöre stimmen mit ein in seinen Schmerz, während Tänzer erscheinen, an Eurydicens Grabe niederknien, die Hände ringen, auf zu den Sternen blicken, sich dann erheben, Blumen auf den Hügel streuen, und diesen nun in einem mimischen Tanze umschweben, der aus dem Auge des fühlenden Schauers die heißeste Thräne des Mitleids preßt. Und Orestes ferner, kaum ist er niedergesunken auf sein Schmerzenslager und eingeschlummert, als das furchtbare Heer der Rächerinnen des Muttermordes erscheint, im Chor von seinen Verbrechen redet, von der Strafe, die seiner wartet, und tanzende Furien endlich diese durch zischende Schlangen rc. auf eine Weise ausführen, daß in dem Kampfe von Lust und Schmerz endlich das Gefühl in der Brust des Schauers erstarren möchte.

Was nach diesen kurzen Andeutungen über den ästhetischen Charakter und das ganze Wesen des Ballets und seiner Musik nun deren Geschichte betrifft, die wir ebenfalls hier nur kurz übersehen können, so läßt sich zunächst das eigentliche Alter des Ballets nicht genau bestimmen. Jedenfalls war es in manchem Betracht schon lange vor Plato da (Plato, Protag. pag. 195 ed. Lugd); nach Scaligers Behauptung (dessen Poet. I. 23) war der Pythische Nomos kein mit Gesang verbundenes Tonstück, sondern ein

Tanz in Verbindung mit Instrumentalmusik, den wir für ein wirkliches schon damals bereits uraltes Ballet ansehen dürfen, und der Tanz für sich betrachtet, ist gewiß die älteste aller Künste. Blankenburg in seinen literarischen Zusätzen zu Sulzers Theorie der schönen Künste unter d. Art. Ballet will zwar behaupten, daß unser Ballet eine neue, von den Schautänzen der Alten sehr verschiedene Kunstgattung sey, allein wir widersprechen dieser Annahme aus nachher beizubringenden Gründen auf das bestimmteste. Der erste Tanz mag wahrscheinlich ohne eigentliche musikalische Begleitung gewesen seyn; eines rhythmischen Geräusches übrigens, das die Stelle der Musik dabei vertrat, konnte er sicherlich nicht entbehren. Daß die Tanzkunst von ihren frühesten Anfängen an mit einer entsprechenden Musik verbunden war, beweiset Lucian, der (de saltatione p. 270. 306, ed. Reitz) sie gegen einen Vorwurf vertheidigt, und es ihr zum größten Lobe anrechnet, alle ihre Wirkungen mit Musik und Rhythmus vereint zu thun, weil eben durch die zusammenstimmende Mannigfaltigkeit das Vergnügen des Zuschauers erhöht würde. Die heiligen Reigen der Alten hat man zwar mehrfach schon für ein blos feierliches wohlgeordnetes Schreiten erklären wollen; lesen wir unter Anderem aber nur die Beschreibung des Feiertanzes, den David in der Freude seines Herzens nur mit allzugroßer Lebhaftigkeit aufführte vor der Lade des Herrn (2 Samuel 6, 14—16. und 1 Chron. 16, 29), so müssen wir selbst die geweiheten Tempelreigen, wenn auch vielleicht nur schwebende und feierlich langsamere Bewegungen in ihnen vorkamen, dennoch für wirkliche Tänze halten. Dies beweist auch eine Darstellung der heiligen Isisfeier in „Pitture d'Ercol. vol. II. p. 315.“ Man glaubte den Göttern durch Fröhlichkeit zu gefallen und dieselben am höchsten zu ehren durch Musik und Tanz (Strabo, Georg. lib. X, p. 467 edit. Causab.), den sie selbst verordnet hatten; unser ganzes Seyn, sagt Servius ad Virg. Eclog. V, jedes Glied des Körpers sollte Theil nehmen an der Feier der Gottheit. Nach 1 Theß. 5, 16 und Philipp. 4, 4 hatten auch die ersten Christen den Religionstanz in ihrer Kirche eingeführt, in welcher sich ein Chor in der Form eines erhabenen Theaters befand, das allein nur zu den Festtänzen bestimmt war, und die alten Bischöfe hießen hiebei Präsules oder Vortänzer. Nicht weniger achteten die Griechen und Römer den Tanz erhaben genug zur Freude aller himmlischen Bewohner; ihre obersten Gottheiten, Zeus, Apollo, Dyonysos, Cybele, Pallas und Artemis, ehrten sie als Tänzer und Tänzerinnen oder Tanzerfinder, und die seligen Schatten schwärmten, nach ihrer Meinung, ewig tanzend und singend dahin durch die elysische Flur (Pindar frag. Hymn. Th. II, p. 420 ed. Thiersch. — Anacreon od. 41. — Lucian, de saltat. p. 272. — Winkelmann, Gesch. d. Kst. — Tibull. lib. I. el. 4. v. 58). Auf Erden ordneten die berühmtesten Heroen, namentlich Castor und Pollux, Theseus und Achilles die feierlichen Reigen, die in den von Orpheus und Musäus eingesetzten Mysterien ein so wesentliches Stück der Initiation ausmachten, daß man von Jemanden, der die Mysterien geplaudert hatte, zu sagen pflegte, er habe den Tanz verrathen (Lucian, de saltat. p. 277). Diese geheimnißvollen Reigen erscheinen aber nicht wie etwa die Religionstänze der Hebräer und anderer alten Völker als bloße Ergüsse der reinen kindlichen Freude, sondern es waren vielmehr schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen. So zeigt uns z. B. ein altes Bildwerk (Tischbein ant. Vasen I. 25) schon einen solchen mystischen Tanz, der des Theseus Sieg über den Minotaurus versinnlicht, in 3 besonderen Handlungen oder Acten. Ursprünglich waren diese Darstellungen, wie überhaupt alle ähnliche religiöse Versinnlichungen,

27 *

stumm, rein mimisch mit Musik begleitet; gern aber gesellte sich dazu auch das dichtende Wort, und wir treffen bei den sinnigen Griechen schon Poesie, Tanz und Musik zu fast unzertrennlicher Einheit verschmolzen, wie namentlich die Pindarischen Siegsgesänge, die in dieser Weise förmlich getanzt wurden, das aufs deutlichste beweisen (Thiersch Pindar Einl. pag. 65). Ehe das Theater zu Athen erbaut ward, hatten die mimischen Darstellungen in der Nähe der Tempel statt; so sieht man auch jetzt noch zu Agrigent vor dem Heräon in ziemlicher Entfernung von dem Eingange steinerne Sitze, welche in amphitheatralischer Ordnung einen Schauplatz bilden, auf dem jene scenischen Gesänge und Tänze aufgeführt werden konnten. Hieraus entstand nun nach und nach, ganz unvermerkt, die griechische Bühne, und zwar die Tragödie später als die Comödie, mit welcher sich auch die scenische mimisch-musikalische Tanzkunst durch die Leistungen eines Thespis, dessen Schüler Phrymichus, Aeschylus und Sophokles immer mehr ausbildete. In ihrer ersten Gestalt, in welcher wir dieselbe nachher auf den französischen und italienischen Theatern wiederfinden, war sie ausschließlich komisch, weil das Komische sich am leichtesten wiedergeben läßt durch mimische Nachäffung, und stets auch mit Declamation und Gesang störend untermischt, wodurch sie von ihrer ersten oben gezeigten Urgestalt bedeutend abwich. Nach Cahusacs „traité histor. de la Danse" T. II. p. 71—79 galt in Italien und Frankreich Bergonzo de Botta für den Erfinder der in solcher Weise aufgeführten Hof- und Theaterballette. Nach ihm trat der deutsche Hilverding auf; sein erstes Geschäft in der Veredlung des Ballets war die theilweise Zurückführung desselben auf die alte Form, indem er Rede und Gesang ganz daraus entfernte, und nur einen mit Instrumentalmusik begleiteten mimischen Tanz als ein selbstständiges und aller Beihülfe der Worte entbehrendes Kunstwerk aufführte. Dies geschah im J. 1740 zu Wien und gleich darauf in Dresden. Wenn also von einer Erfindung des Ballets in seiner heutigen Gestalt die Rede seyn soll, so gebührt die Ehre derselben dem genannten Deutschen, und keinem Italiener noch Franzosen, die, mehr als die Deutschen zum Tanz aufgelegt, aus Eifersucht vielleicht, nur eigenmächtig dieselbe sich zugesprochen haben (vergl. Arteaga's Gesch. d. ital. Oper Th. II. pag. 463 in d. Uebers. v. Forkel). Mit der herrschenden Geschmacklosigkeit des Zeitalters, in welchem Hilverding auftrat, mußte die kaum wiedergeborne Kunst nothwendig auch schon ausarten. Zum höchsten Glanze gelangte sie nachher unter Galeotti, Gardel und Noverre. Von der Musik können wir hier schweigen, da wir vorhin schon die Meister darin chronologisch aufzählten. Mit ihr erscheint aber auch der Tanz für sich auf den meisten Theatern jetzt wieder so weit entfernt von aller Schönheit, daß er stets an Hogarths Tänzer-Carricaturen erinnert. Wenn in dem ausdruckslosen völlig nichtssagenden Solo, selbst der zartesten lyrischen Situation, durch einförmig langweilige Sprünge endlich der große artistische Schlußmoment heranhopst, so dreht sich der Tänzer 6, 8 und 12mal kreiselförmig auf einem Fuße herum und bildet dann mit den Linien seines Körpers die sonderbarste, selten eine ethische Figur. Eine gründlich und mit Geschmack bearbeitete Theorie der höheren Orchestik würde hier vielleicht Vieles bessern; eine solche aber fehlt uns bis jetzt. Nur 5 Ballette haben wir derzeit, die allenfalls den Namen Ballet verdienen: zu Wien, Berlin, Mailand, Neapel und Paris; von diesem letzteren sagen die Franzosen selbst: Quoique le grand opera soit l'enfer pour les oreilles, le grand Ballet est le ciel pour les yeux. Die übrigen sind bloße Tanzdivertissements, und noch keine wahren Ballette. Doch erfordert auch die Unterhaltung dieser

einen Kostenaufwand, wie er nur an sehr wenigen Orten aufgebracht werden kann. — Das franz. Wort Ballet kommt wahrscheinlich ursprünglich her von dem griech. βαλλίζειν, womit in Sicilien das eigentliche pantomimische Tanzen bezeichnet wurde; dort soll dasselbe auch zuerst erfunden oder wenigstens öffentlich eingeführt worden seyn, und Athenäus sagt daher dafür σικελίζειν. Die höheren mimischen Tänze hießen demnach βαλλισμοί. Merkwürdig ist, daß man fast in allen Benennungen der mimischen Tanzkunst den Wurzellaut al hört. Im Hebräischen heißt sie Hhalal; im Altgriechischen auch ἄλλεσθαι; im Lateinischen ballismus, ballatio, ballare; im Italienischen ballo, ballare; im Altgalischen balere; im Persischen ghaltiden, womit dort aber eigentlich nur das Walzen angedeutet wird, das nach der Behauptung vieler Schriftsteller als der deutsche Urtanz anzusehen ist. — Zu den vorzüglichsten Schriften, welche sich über Ballet und Balletmusik verbreiten, rechnen wir außer den bereits angeführten noch: Ginguené, Encycl. meth. Musiq. Th. I. p. 107. — und Schütz in Ersch's und Grubers Encyclopädie unter dem Art. Ballet. Dr. Sch.

Balletto — der italienische Name des Ballet, s. dies.

Ballicourt, Mr., ein englischer Tonkünstler, von Geburt jedoch ein Franzose, Flötist und Componist für sein Instrument. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war er an den vorzüglichsten Orchestern Londons angestellt, und daselbst als einer der ersten Künstler auf der Flöte rühmlichst bekannt. Noch gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, nach seinem Tode, wurden mehrere Flötensolos von seiner Composition in England, namentlich beim Unterrichte, häufig angewandt. Nicht sehr schwer gehalten verrathen sie den gründlich gebildeten Meister einer guten Schule.

Ballo (ital.) — eigentlich ein Tanz, Tanzkunst, sogenannter Ball; dann gebraucht man in der Musik dieses Wort aber auch für Tanzmusik, Tanzmelodie, Ballmusik, und daher nicht selten als Ueberschrift einer Sammlung von Tänzen u. s. w.

Balthazarini, genannt Mr. de Beau Joyeux, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts berühmt und allgemein bekannt als das Haupt einer Gesellschaft auserlesener italienischer Tonkünstler, welche besonders die Verbesserung der Balletmusik sich zum Zwecke gemacht hatten, war in jener Zeit auch am Hofe Heinrichs II. zu Paris angestellt, und wegen seiner Erfindungen verschiedener Ballette und Compositionen neuer Balletmusiken der Liebling des ganzen Hofs. So veranstaltete er unter Anderm im J. 1581 das mit außerordentlicher Pracht zur Feier des Geburtsfestes des nachmaligen Heinrichs III. gegebene „Ballet comique de la Reine, fait aux noces de Mr. le Duc de Joyeuse et de Mlle. de Vaudemont (Schwester der Königin)," welches ihm ein bleibendes Ansehen verschaffte, und sowohl die Königin Catharina, an welche er von Piemont als einer der größten und kunstreichsten Violinspieler jener Zeit geschickt worden war, als den König selbst veranlaßte, ihn als Zeichen einer besonderen Gnade zu ihrem Kammerdiener zu ernennen. Von seinen Compositionen, welche meistens in Balletmusiken und Violinsolos bestehen, werden jetzt noch auf der Königl. Bibliothek zu Paris mehrere theuer aufbewahrt. B. starb zu Paris ums Jahr 1570, nachdem er nach dem Tode seines Königs und Herrn den Hof verlassen und in Paris schon einige Zeit als Virtuos und Componist privatisirt hatte.

Baltzar, Thomas. Bis in die Mitte des 17ten Jahrhunderts

war die Kunst des Violinspiels in England, wenigstens was die Behandlung des Instruments besonders in Hinsicht auf seinen Tonumfang betrifft, noch sehr zurück. Ein Uhrmacher in London, Namens Davis Mell, galt für den größten Geiger in ganz England, weil er seinem Instrumente einen angenehmen Ton abzugewinnen wußte, und bis zum 2gestrichenen a auch wohl h hinausspielte; eine verschiedene Lage der Applicatur kannte man gar nicht. In dieser Zeit, im J. 1658, kam der Violinist B. von Lübeck, seinem Geburtsorte, nach England; ließ sich zuerst in Oxford hören, und erregte die allgemeinste Bewunderung, weil er bis zum 3gestrichenen d hinauf, und in den verschiedensten Lagen (eigentlich aber nur in der jetzt sogenannten ganzen Applicatur) spielte. Dies Auf- und Niederfahren mit der Hand auf dem Griffbrette war bis dahin in England unerhört, und wurde so sehr angestaunt, daß ein witziger Kopf, Dr. Wilson, ein guter Musikkenner, als er B. zum erstenmale gehört hatte, nachher in einer Gesellschaft äußerte, die Kunst desselben sey ihm so übermenschlich vorgekommen, daß er ihm habe nach den Füßen sehen müssen, ob nicht vielleicht einer davon ein Pferdefuß sey. Unter solchen Umständen konnte es nicht fehlen, daß B. in England sein reichliches Auskommen fand, wenn gleich man in Betreff der Annehmlichkeit des Tones für sich jenem, an Fertigkeit ihm nachstehenden D. Mell den Vorrang noch zuerkannte. Zunächst hielt sich B. noch einige Jahre in Oxford auf, dann ging er nach London und wurde endlich vom Könige Carl II. als Director der Königlichen Kammercapelle angestellt. Die vielen Gesellschaften und Gelagen, zu welchen er seines Spiels wegen geladen, und in welchen nicht selten das Ziel der Mäßigkeit weit überschritten wurde, mochten wohl die einzigen Ursachen seyn, warum er später sich immer mehr dem Trunke ergab, und dadurch seine Gesundheit so sehr vernichtete, daß er schon am 24. Juli 1663 das Opfer eines Schlagflusses wurde. Von den Compositionen B—s sind wenige im Drucke erschienen; nur einige davon befinden sich in der „Division — Violin," Part. II. 1693, besonders Allemanden; doch ist auch eine Sammlung „Sonatas for a lyra Violin, Viol da gamba and Bass," welche sich unter Brittons Nachlasse befand, im Manuscript bekannter geworden, und auch Burney, dessen Geschichte wir diese hier mitgetheilten Nachrichten verdanken, besaß eine solche Sammlung im Manuscript, nach welcher er jenes Aufsehen, welches B—s Spiel in England erregte, wohl begründet findet, da auch in dessen Compositionen „mehr Schwierigkeiten und mehr einen fertigeren Spieler verlangende Veränderungen enthalten seyen, als in irgend einer Violincomposition jener Zeit." U.

Bambini, J. B., Componist und Claviervirtuose, geb. in Italien im J. 1745; hatte sehr früh schon eine nicht unbedeutende Fertigkeit auf seinem Instrumente, und achtungswerthe harmonische Kenntnisse sich erworben, so daß im J. 1753 eine italienische Operngesellschaft ihn, einen kaum achtjährigen Knaben, als Accompagnateur auf dem Flügel mit nach Paris nahm, und in ihre Zwischenspiele öfters Arien einschaltete, welche er damals schon componirt hatte. Im J. 1762 verließ er die Gesellschaft und widmete sich ausschließlich dem Unterrichte im Clavierspiele, mit dem besten Erfolge. Die müßige Zeit, welche ihm dies Geschäft übrig ließ, verwandte er auf Composition größerer und kleinerer Sachen, namentlich der Opern „les Amans de Village," welche 1774, und „Nicaise" welche 1776 auf dem italienischen Theater zu Paris mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt wurde. Von seinen Claviercompositionen sind besonders sechs Hefte, jedes sechs Nummern, Trios und Sonaten, enthaltend, bekannter geworden. Sie

erschienen in den Jahren 1769 bis 1782. Auch die Arien und Gesänge seiner Composition, von denen in denselben Jahren mehrere gedruckt worden sind, waren sehr beliebt. Er starb in einem Alter von kaum 60 Jahren zu Paris. Ob er nie wieder sein Vaterland besucht hat, ist nicht bekannt.

— k.

Ban (franz.) — Ausrufung, Bekanntmachung; daher auch der Name desjenigen Tonstücks, oder derjenigen Trompetentöne, welche geblasen werden, wenn unter Trompetenschall etwas bekannt gemacht wird, oder um das Publicum auf die Bekanntmachung vorher aufmerksam zu machen. Gewöhnlich bestehen dieselben aus den Intervallen des Dreiklangs, die nun willkührlich nach einander angeblasen werden können.

Banchieri, Adriano, berühmter italienischer Organist und gelehrter Tonkünstler. Walther führt in seinem Lexicon folgende wichtige und gründlich gearbeitete Werke von ihm an, deren Titel zugleich so viel Auskunft über seine Person geben, als wir zu erlangen im Stande waren: 1) Conclusioni nel suono dell' Organo, di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano, et Organista di S. Michele in Bosco; novellamente tradotte et dilucidate, in Scrittori musici et organisti celebri. Op. vigesima Bolog. 1609. 4. — 2) La Cartella. Venet. 1610. 4. — 3) Brevi et primi Documenti musicali. Venet. 1613. 4. — 4) Duo in Contrapunto sopra ut re mi fa sol la. Venet. 1613. 4. — 5) Duo Spartiti al Contrapunto, in Corrispondenza trà gli dodeci Modi, et otto Tuoni, sopra li quali si pratica il metodo di fugare le Cadenza con tutte le resolutioni di Seconda, Quarta, Quinta diminuta, et Settima, con la di loro Duplicate; come si trasportano gli Modi per Voci et Stromenti cosi acuti come gravi; et per fine il modo di leggere ogni Chiave di tutte le parti etc. Venet. 1613. 4. — 6) Moderna Pratica musicale, Op. trentesima settima etc. Ven. 1613. 4. — 7) Cartella musicale nel Canto figurato fermo et contrapunto del etc. Venet. 1614. 4. —

Bänder, Joh. Heinr. Dieser vielseitig gebildete Musiker, Fagott-Virtuos und Contrabassist, ward im J. 1785 zu Röhrenfohrt im Churhessischen geb.; der Knabe hatte das Glück, in die Hände eines würdigen Schullehrers zu fallen, des hochgeachteten Cantors Giese zu Melsungen, der Tugend und Redlichkeit tief in ihm begründete, und durch trefflichen Schulgesang seinen Hang zur Musik nährte. Bänder hatte sich schon auf einem und dem andern Instrumente für sich allein versucht, als sein Vater starb, und er sich genöthigt sah, in seinem 15ten Jahre schon als Pfeifer unter dem Militär zu dienen. Das vorzügliche Musikchor der Garde, bei welcher er stand, gab ihm Gelegenheit, in seiner Kunst weiter fortzuschreiten. Er machte die Feldzüge gegen die Oestreicher und den Herzog von Oels mit, und hatte dabei das Unglück, an der rechten Hand eine gefährliche Wunde zu bekommen. Er mußte seinen Abschied nehmen. Sein braver Obrist, von Langenschwarz, rieth ihm, die Musik aufzugeben, sich mit militärischen Kenntnissen auszurüsten, und zu trachten, daß er zum Officier avancire; allein er wollte von seiner Kunst nicht lassen; wendete sich zu Instrumenten, die weniger Geläufigkeit der Finger erfordern: Posaune und Contrabaß. Das siebente westphälische Linienregiment nahm ihn bald als Posaunist unter seine Regimentsmusiker, und nachher das Regiment der Königin. An der Katzbach wurde er gefangen, und nach Leipzig gebracht. Hier überfiel ihn ein heftiges Nervenfieber, von dem er sich, unter mancherlei bis ans Abentheuerliche grenzende Schicksalen, nur mit Hülfe eines

zufällig getroffenen menschenfreundlichen Landsmanns befreiete. Nach des Churfürsten von Hessen Rückkunft wurde Bänder im Regiment Churprinz, das in Hanau lag, als Contrafagottist angestellt. Die Nähe von Frankfurt gab ihm jetzt Gelegenheit, sich in der Musik noch mehr zu vervollkommnen, und vorzüglich im Spielen des Contrabasses. Churfürst Wilhelm II. berief ihn nach der Residenz Cassel, und stellte ihn als ersten Contrafagottisten in der Leibgarde, und beim Hoforchester als Contrabassist an, in welchem letzteren er denn auch jetzt noch als Meister auf seinen Instrumenten thätig ist. Man kann von Bänder mit Recht sagen, er sey ein geborner Musiker. Sonder Mühe und Rast beschäftigt er sich mit seinen beiden Instrumenten, und mehr im Ausdrucke, als in der Fertigkeit seinen Zweck zu erreichen suchend, trägt er zur Vollendung unserer musikalischen Meisterwerke sein Möglichstes bei. Der Componist sowohl als der sachverständige Dilettant wissen diese Seltenheit wohl zu schätzen; selbst als Ripienist steht Bänder noch weit über manchem Solospieler.

Bänder, Johann Conrad, des vorigen jüngerer Bruder, ein ausgezeichneter Clarinettist; war Anfangs von seinem Vater zur Tischlerprofession bestimmt; um dem zu entgehen, trat er, kaum 14 Jahre alt, aus Liebe zur Musik als Pfeifer in das Churfürstlich Hessische Garde-Grenadier Regiment. Die Compagnie, bei welcher er eingetheilt war, befehligte Prinz Ernst von Hessen-Philippsthal-Bergfeld, ein großer Anhänger der Musik. Der edle Fürst nahm sich des jungen Bänder an, und ließ ihm Unterricht geben auf Saiten- und Blaseinstrumenten. Auch nach Hessens Besitznahme durch die Franzosen wollte der Prinz seinen Zögling nicht von sich lassen; allein diesem starb der Vater, und er eilte, der hinterbliebenen Mutter beizustehen. Bei der Bildung des westphälischen Armeecorps trat Bänder wiederum als Pfeifer in die Garde. Der König errichtete eine Capelle, in welcher sich viele ausgesuchte Musiker befanden. Bänder benutzte diese Gelegenheit, und nahm Unterricht auf der Clarinette, die er zu seinem Hauptinstrumente gewählt hatte. Seinen unermüdeten Fleiß lohnte ein glücklicher Erfolg; gar bald konnte er öffentlich als Virtuos auftreten, erhielt vielen Beifall und wurde darauf als Clarinettist in dem Musikchore der Leibgarde angestellt. Als solcher machte er den Feldzug nach Rußland mit; auf dem unglücklichen Rückzuge aus demselben fand er erst in der Festung Thorn die Uniform seines Regimentes wieder, und sein Commandeur, der Großmajor von Ries, trat ihm mit den Worten entgegen: „ich freue mich herzlich wenigstens Einen von meinen Hoboisten noch am Leben zu sehen." Der brave, menschenfreundliche Krieger nahm den jammervollen, zerlumpten und ausgehungerten Virtuosen in seinen Wagen; mußte ihn jedoch, da auch eine Krankheit mit den furchtbarsten Symptomen bei ihm ausbrach, in Posen zurücklassen. Dort lag Bänder drei Monate; nach seiner Genesung wollte man ihn zwingen, in eine russisch-deutsche Legion zu treten, dies aber verhütete sein Wirth, den B. überhaupt als seinen Retter verehrt, und schaffte ihm einstweilen Unterhalt in einer dortigen Buchhandlung. Später, nach einer besseren Ordnung der Dinge, wandte er sich nach Berlin; von da nach Frankfurt an der Oder, wo er Dienste im Lützow'schen Jägercorps nahm. Hierauf trat er als Hoboist in die preußische Landwehr, nahm endlich aber dort seinen Abschied, und eilte in das ersehnte Vaterland zurück. Hier wurde er wiederum als Hoboist in dem Musikchore eines zu Hanau liegenden Regiments angestellt. Wie seinem Bruder, so war die Nähe von Frankfurt auch seinen Studien günstig. Nach kurzer Zeit durfte er eine Kunstreise nach Cassel

unternehmen, wo er mit dem berühmten Posaunisten Schmidt den ungetheiltesten Beifall erhielt. Iwan Müller, der sich eben in der Hessischen Residenz aufhielt, nahm den vielversprechenden Virtuosen in Unterricht, und Bänder gelangte dadurch bald zu höherer Celebrität. Churfürst Wilhelm II. stellte ihn hierauf bei der Garde an, und demnächst als ersten Clarinettisten in der ausgezeichneten Hofcapelle, deren würdiges und rüstiges Mitglied Herr B. noch jetzt ist. Als Clarinettvirtuos verdient er die höchste Achtung; gleich ausgezeichnet durch Fertigkeit, weiß er seinem Tone eine seltene Fülle, Rundung und metallene Klangfarbe zu geben. Seinem Vortrage will man zuweilen den Mangel an Gefühl zum Vorwurfe machen; geschieht es mit Grund, so sind wir gern geneigt, die Ursachen zum größten Theile den abhärtenden militärischen Zügen, welche B. mitzumachen hatte, zuzuschreiben. G.

Banderau (franz.) oder **Banderole** (ital.) heißt die meist buntgeflochtene und mit Quasten versehene lange Schnur an den Trompeten, theils um diese daran zu tragen, theils aber auch nur zur Zierde. Bei den Hof- und Feldtrompetern müssen die Farben der Banderole übereinstimmend seyn mit der Hof-Livrée und der Uniform des Regiments, welchem die letzteren angehören.

Banderole, s. d. vorhergehenden Art.

Bandfrei, dasselbe was **bundfrei**, s. dies.

Bandola (ital.) — der Name eines lautenartigen Instruments, auch in seinem Baue der Laute ähnlich, hat einen auf der Vorder- oder Resonanzseite abgeplatteten runden Körper, das Griffbrett wie bei der Guitarre, ist aber, ähnlich unserer Zither, mit 10 Metallsaiten bezogen. Gespielt wird es mit einem biegsamen Griffel von Horn oder Schildkrot; sein Ton ist dem des Claviers oder Clavichords sehr ähnlich. Es giebt zwei Gattungen B—s; eine größere und eine kleinere; die größere ist für den Baß oder die Harmonie bestimmt, und die Saiten derselben sind daher stärker und tiefer gestimmt; die kleinere enthält den Discant und hat deshalb schwächere und höher gestimmte Saiten. Auf diese Weise können 2, 3, 4 und noch mehr B—s zusammen gespielt werden: eine Musik, die sehr wohltönend seyn soll. In Nordamerika, wo dieses Instrument besonders gebräuchlich ist und wo es auch el Bandolon (span.) heißt, werden auf diese Weise nicht nur Tänze und Lieder, sondern auch größere Musikstücke mit Begleitung von Violinen und Flöten darauf vorgetragen. Sartorius, der in der Zeitschrift Cäcilia (Bd. VII. p. 199. ff.) ausführliche Nachrichten über den Musikzustand in Mexico mittheilt, sah es daselbst im J. 1827. br.

Bandora, ein mit 12 Stahlsaiten bezogenes Instrument, in Hinsicht der Form mit unserer Zither ziemlich übereinstimmend, in Hinsicht der Stimmung aber der Laute gleich. Es scheint, wenn nicht vollkommen eins, so doch sehr nah verwandt zu seyn mit der noch jetzt in einigen Gegenden gebräuchlichen Bandola (s. d. vorhergehenden Art.). Nach Gerber (Tonkünstlerlexicon) war sein Erfinder John Rose, ein englischer Tonkünstler; nach Hawkin (Gesch. Vol. III. p. 345, wo sich auch eine Zeichnung davon befindet) aber John Roß, ein sehr geschickter Instrumentenmacher zu London. In der Zeitangabe der Erfindung stimmen Beide überein, nämlich 1561. In Deutschland trifft man dies Instrument nirgends, und in England jetzt auch nur sehr selten. Man hat bei dem Namen desselben auch wohl schon an die althebräische Pandure gedacht, doch ist diese weit davon verschieden.

Bandosca oder auch **Koboa** nennen die Stockböhmen ein ihnen eigenthümliches Instrument, welches in nichts anderem als in einem gläsernen Kruge besteht, über welchen ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren gespannt ist, die, mit angefeuchteten Händen hin und her gezogen, einen der Baßgeige ähnlichen Ton geben. Zur Stimmung wird der Krug mit einem Theil Wasser gefüllt. Die musikalisch verständigen Böhmen wissen auf diese Weise oft eine recht artig klingende Musik hervorzubringen, mit der sie entweder ihre Gesänge in den Gasthäusern ꝛc. begleiten, oder sich auch ohne Gesang die müßige Zeit vertreiben. In Ermangelung eines passenden Leders oder der Pferdehaare nehmen sie zu dem Behufe auch wohl blos gewöhnliche kleinere und größere Trinkgläser, füllen diese nach Verhältniß so weit mit Wasser an, daß sie harmonisch zusammenstimmen, und schlagen dann mit einem hölzernen mit Tuch oder Leder umwundenen Stäbchen in solcher Weise daran, daß sich eine melodisch-harmonische Musik in genau abgemessenem Rhythmus gestaltet. Stunden lang können Männer und Frauen sich damit unterhalten, ohne durch Gespräche und dergl. die Ruhe zu stören. Die größte Freude dabei gewährt ihnen die Auffindung von immer neuen melodischen Weisen und harmonischen Zusammenklängen. tt.

Banfi, Giulio, Lautenist und Componist für sein Instrument, nicht weniger merkenswerth wegen seiner Kunstgeschicklichkeit, als des schicksalsvollen Laufs seines Lebens. Er wurde geb. zu Mailand im Anfange des 17ten Jahrhunderts; verlor seinen Vater, einen angesehenen Arzt, sehr frühe, und sah sich dieserhalb, und weil er ohne alles Vermögen war, genöthigt, seine Zuflucht zu seinem Onkel, Carlo Francesco Banfi, Canonicus an der Stiftskirche S. Giorgio im Palazzo zu Mailand und vorzüglicher Lautenspieler, zu nehmen. Dieser unterrichtete den Knaben im Lautenspiele und strebte überhaupt auf alle mögliche Weise darnach, einen künftigen Tonkünstler in ihm zu bilden. Schon hatte Giulio bedeutende Fortschritte in seiner Kunst gemacht, mehrmals öffentlich mit Beifall gespielt, auch Einiges componirt, als durch verschiedene Familienverhältnisse sich ihm Aussichten eröffneten, in Madrid vielleicht seine künftige Existenz begründen zu können. Er trat seine Reise dahin an, wurde aber auf derselben, unweit Catalonien, von einem Corsaren gefangen und als Sclave zum Verkaufe nach Tunis geführt. Unterwegs erinnerte er sich einer Erzählung seines Onkels, wornach einer von dessen Schülern, ein Franziscaner, sich einst durch sein Lautenspiel Leben und Freiheit von dem Bey von Tunis wieder erworben, dieser auch bei der Gelegenheit nach dem Lehrer des Franziskaners sich erkundigt und dessen Namen (Canonicus Banfi in Mailand) aufgeschrieben habe; er ließ sich daher gleich nach seiner Ankunft in Tunis dem Bey vorführen, nannte seinen Namen und spielte auf der Laute. Der Bey war erstaunt, schenkte ihm nicht allein die Freiheit, sondern ernannte ihn auch zu seinem Diener, nach 15 Tagen schon zum Edelmanne, und alsdann zu seinem italienischen Secretär. B. hatte von Jugend auf viel Neigung zum Militär; jetzt bot sich ihm die beste Gelegenheit dar, derselben folgen zu können; er übte sich in der Fortification und überhaupt in allen Künsten und Wissenschaften eines Artilleristen; wirkte sich, unter dem Versprechen der Rückkunft, die Erlaubniß aus, Mailand noch einmal besuchen zu dürfen, wurde daselbst zum Artillerieofficier ernannt, ging als solcher noch einmal nach Tunis zurück, alsdann aber mit Erlaubniß seines Herrn nach Madrid, trat hier in spanische Kriegsdienste

und starb zuletzt (ums J. 1670) als Königl. Spanischer Ingenieur und Generallieutenant der Artillerie in Madrid. Von seinen Compositionen ist nur ein einziges Werk für uns übrig geblieben: Il Maestro di Chitarra; er hat dasselbe dem Großherzoge Ferdinand II. zu Florenz dedicirt, der es seiner Vortrefflichkeit wegen 1653 zu Mailand aufs schönste in Kupfer stechen ließ. 5.

Banister, John (der Vater), Violinvirtuose und Director der Kammercapelle des Königs Carl II. zu London, war der Sohn eines gewöhnlichen Stadtmusikanten in einer der Vorstädte Londons, legte indessen bei demselben einen guten Grund in der Musik und brachte es in der Kunst des Violinspiels (damaliger Zeit) bald so weit, daß er die Aufmerksamkeit des ganzen Hofs auf sich zog, und der König ihn zur weiteren Ausbildung nach Paris schickte. Nach seiner Rückkunft wurde er sogleich in die Capelle aufgenommen und 1663 nach Baltzars (s. dies.) Tode an dessen Stelle zum Director ernannt. Die kühne Behauptung gegen den der französischen Kunst so sehr zugethanen König aber, daß England weit bessere Violinspieler besitze als Frankreich, brachte ihn nach wenigen Jahren wieder um seinen Dienst. Nun sah er sich genöthigt, durch Unterricht, Concertgeben und Composition seine Existenz zu sichern. Dazu gehörte eine weiter verbreitete Bekanntschaft; diese wurde ihm bald durch Musik-Versammlungen, welche er in seinem Hause veranstaltete, und zu denen ein jeder Musiker und Musikliebhaber freien Zutritt hatte. Im J. 1672 gab er unter dem Namen „Musikschule" das erste lucrative Concert in London mit dem glücklichsten Erfolge; er wiederholte diese Schulen öfter und mit einem solchen immer mehr steigenden Beifalle, daß er ihnen 1676 schon den Namen „Academie" beilegte. Seine Compositionen mußten nicht weniger beliebt seyn, da einstmals bei der Ankündigung eines anderen Concerts zur besondern Empfehlung ausdrücklich bemerkt war, daß dasselbe mit dem „Parley of Instruments" (wahrscheinlich einer fugirten Ouvertüre) von B. anfangen würde, und B. selbst am 18. Novemb. 1678 ein solches veranstalten durfte, worin ausschließlich nur Tonstücke seiner Composition vorgetragen wurden. Einzeln sind davon keine im Drucke erschienen, doch mehrere, Vocal- und Instrumentalsachen, in größere Sammlungen jener Zeit aufgenommen worden. Ebenso ist auch seine Oper „Circe," welche er im J. 1677 aufs Londoner Theater brachte und außerordentlichen Beifall ärndtete, ungedruckt geblieben. Er starb am 3ten October 1679 zu London. Einen würdigen Nachfolger hatte er in seinem Sohne

Banister, John, der als Virtuose auf der Violine seinen Vater und Lehrer, ja selbst die in England damals außerordentlich hochgepriesenen italienischen Künstler noch übertroffen haben soll. Anfangs setzte er die Concerte seines Vaters fort, wurde später aber vom Könige Wilhelm III. als Hofmusicus angestellt, als welcher er auch die Stelle eines ersten Violinisten am Drury-Lane-Theater bekleidete. Von seinen Compositionen wurden hauptsächlich die Variationen sehr gern gespielt und gehört. Mehrere davon befinden sich in der sogenannten Division-Violin. 1691 veranstaltete er mit Gottfried Finger gemeinschaftlich eine Sammlung von Violinsachen, die sich des allgemeinsten Beifalls erfreute; später gab er auch eine Sammlung Opernarien, für 1 und 2 Violinen arrangirt, heraus; was übrigens mehr von seinem Fleiße als gutem Geschmacke zeugt. Er starb im Jahre 1725 zu London. Eine Copie seines von William und Smith gestochenen Bildnisses befindet sich in Hawkins Geschichte Bd. 5.

Ein Sohn von ihm soll ein sehr fertiger und viel geachteter Flötist gewesen seyn, doch ist eben so wenig eine Composition als sonst eine Nachricht von demselben auf uns gekommen.

Bannieri, Antonio, wurde geb. im J. 1643 zu Rom; seiner schönen Stimme wegen ließ ihn sein Vater in der Musik, namentlich im Gesange unterrichten, und brachte ihn als Kind schon nach Paris, wo es ihm gelang, am Hofe Ludwigs XIV. sich öffentlich hören zu lassen. Dem Könige so wie der Königin (Mutter) gefiel der Knabe, und ersterer ließ daher dem Vater das Anerbieten machen, seinen Sohn in Paris zu lassen, wo Se. Majestät selbst für dessen Unterkommen und weitere Ausbildung sorgen wolle. Der Vater willigte ein, und jetzt nahm auch die Königin sich des kleinen und sehr zart gebildeten Kindes mit besonderer Gnade an; so oft er in den Hofconcerten sang, ließ sie ihn auf einen eigens dazu verfertigten Tisch stellen, um ihn besser sehen und hören zu können. B. fühlte sich glücklich in diesen Verhältnissen, da er aber wohl einsah, daß sich dies Alles nur wegen seiner allgemein bewunderten Sopranstimme so gestaltet habe, und deshalb mit dem Verluste derselben nach einigen Jahren auch eine minder günstige Aenderung seines Geschicks befürchtete, so unterwarf er sich ohne Wissen und Willen Jemandes der Operation. Man wunderte sich nachgehends, als B. das Alter erreichte, wo die Mutation gewöhnlich einzutreten pflegt, daß in seiner Stimme fast gar keine Veränderung vorging; der König war der erste, welcher Verdacht schöpfte, ließ ihn zu sich kommen und verlangte Aufschluß. B. gestand Alles; obschon Anfangs unwillig, so verzieh jedoch der König nach einem ernsten Verweise sowohl ihm als dem Wundarzte, behielt ihn in seinen Diensten so lange er singen konnte, und belohnte ihn nach der Zeit auch noch mit einer reichen jährlichen Pension. Dies war im Jahre 1709, also dem 66sten seines Lebens. B. starb aber erst in einem Alter von beinahe 98 Jahren 1740. Bis an seinen Tod soll seine Stimme eine gewisse Annehmlichkeit und leichte Biegsamkeit behalten haben. Was B. besonders noch merkenswerth macht, ist der Umstand, daß er die Meinung Einiger, Paris so wie Frankreich überhaupt, habe nie eigene Castraten gehabt, aufs bestimmteste widerlegt. 30.

Bannus, Johann Albertus, ein in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts blühender, sehr gelehrter musikalischer Schriftsteller, bekannt durch mehrere gründlich ausgearbeitete Werke. Unter denen erlebte seine Dissertatio epistolica de Musicae natura, origine, progressa, et denique studio bene instituendo ad incomparabilem Virum Petr. Scriverium Polyhistora. Harlem 1636. nicht weniger als vier verschiedene Auflagen, und wurde außerdem noch abgedruckt in „G. J. Vossii et aliorum dissertationes de studiis bene instituendis," 1658. 12. und „Grotii et aliorum epistolae," 1643. 12. Wichtiger aber noch ist für den Musikgelehrten und musikalischen Geschichtsforscher sein größeres Werk „Deliciae Musicae veteris." Forkel giebt in seiner Literatur den Inhalt beider Schriften ausführlich an; auch ist zu vergleichen Boecleri Bibl. crit. p. 509. Von den übrigen Lebensumständen des B. ist nichts Näheres und zugleich Zuverlässiges bekannt.

Banti, Brigida Georgi. Diese vor 30 Jahren noch allgemein berühmte Sängerin war die Tochter eines armen venetianischen Gondoliers (Schütz und mit ihm noch Andere behaupten, sie sey 1757 zu Crema geb., bleiben aber die Quellen schuldig) und in ihrer Jugend nichts weniger als die Straßensängerin Georgi. Ein wohlhabender Edelmann, dessen Auf-

merksamkeit sie durch ihren reinen hellen Gesang auf sich gezogen hatte und der vielversprechende Talente in ihr vermuthete, entriß sie jener gemeinen und elenden Lebensart, und ließ ihr Unterricht in der Musik und im Gesange geben. Vielleicht mochte der Verdacht eines verbotenen Umgangs mit ihr den wohlthätigen Mann bewegen, auf einmal seine fernere Unterstützung ihr zu versagen und sie ihrem Schicksale zu überlassen. In Venedig wollte sie nun ihr früheres Gewerbe nicht wieder anfangen, auch hielt sie sich jetzt schon für zu gut dazu; sie ging daher nach Frankreich, besuchte die größeren Städte, namentlich Lyon, sang in den angesehensten Caffeehäusern für geringen Lohn, und kam so endlich auch nach Paris. Hier bewunderte man ihre Stimme, und eine daselbst wohnende geborne Venetianerin, mit der sie zufällig bekannt wurde, wußte es durch den damaligen Director der komischen Oper dahin zu bringen, daß sie in dem Concert spirituel singen durfte. Der Beifall, den sie erhielt, war außerordentlich; sie sang öfter, und ihr guter Ruf reichte bis nach England. Im J. 1778 engagirten sie die Eigenthümer des Pantheons zu London auf drei Winter mit großem Gehalte, jedoch unter der Bedingung, daß sie sich jährlich 100 Pf. Sterling davon abziehen und dieselben für Unterricht, den ihr ein gründlicher Gesangslehrer ertheilen solle, verwenden lasse. Mit Freuden nahm B. diesen Vorschlag an, und so erhielt sie nach einander Sacchini, Piozzi und Abel zu Lehrern. Dem ohnerachtet aber war ihr Beifall in London nicht der erwartete, und weil jene ihre Lehrer ihrer Nachlässigkeit und Widerspenstigkeit wegen bald die Geduld zu dem übertragenen Geschäfte verloren, so wurde sie schon vor Ablauf der drei Jahre ihres Contractes entbunden. Sie ging darauf nach Deutschland und von da wieder nach Italien. Was nun auch die Ursache gewesen seyn mag, in diesen beiden Ländern machte sie ein zu jener Zeit fast beispielloses Aufsehn; in den Jahren von 1780 bis 1785, in welcher Zeit sie sich auch (Burney meint aus Speculation) mit dem Tänzer Banti verheirathete, war sie zu Wien, Florenz, Turin, und sogar in ihrer Vaterstadt Venedig der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung; sie hieß die „Virtuosin des Jahrhunderts." 1790 ging sie nach Rom; 1794 nach Neapel, und 1796 nochmals nach London. Diesmal war ihre Aufnahme daselbst glänzender; 9 Jahre lang verherrlichte sie die Londoner Oper, und brachte während dieser Zeit, vornehmlich durch ihre Benefizvorstellungen, die besten Opern auf das Repertoire, so gleich am 5ten April 1796 Glucks „Iphigenie en Aulide," welche ihr über 1500 Guineen reinen Gewinn eintrug. Im J. 1804 zog sie sich in ihr Vaterland zurück, und starb öffentlichen Nachrichten zu Folge 1806 zu Bologna. 17.

Banwart, Jacob, Componist aus der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, besonders im Kirchenstyle gediegen. Walther führt in seinem Lexicon 2 Werke für 2, 3, 4 und 5 Stimmen von ihm an, zu denen er auch die Violinbegleitung und den Generalbaß gesetzt habe. Wir zweifeln, daß er damit die von Gerber in Corn. à Beughem Bibl. Math. pag. 12 noch vorgefundenen, 1661 zu Costnitz erschienenen „Motetae sacrae, selectae ex Thesauro Musico Jac. B. von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und 11 Stimmen mit 4 Ripienis" gemeint hat, welche wir daher hier noch als ein classisches Werk zufügen. So erschien 1652 ebendaselbst auch „Teutsche mit neu componirten Stücken und Couranten gemehrte Tafel-Musik von 2, 3 und 4 Instrumenten, von J. B.," welche jedoch auf einen weniger classischen Werth Anspruch macht. Im Uebrigen ist von diesem Meister nichts Näheres bekannt geworden.

Baptista, Fr. Francisco, ein Augustinermönch und Musikmeister

in seinem Kloster zu Cordova, Schüler des Antonio Pinheiro, wurde geb. ums Jahr 1600 in der Portugiesischen Provinz Alentejo und soll einer der vortrefflichsten und gründlichsten Componisten seiner Zeit gewesen seyn. Nach Machado Bibl. Lus. Tom. II. pag. 115 werden noch mehrere seiner Werke auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon theuer aufbewahrt. Gerber, der den bei Crosbek gedruckten Catalog besaß, mußten mehrere davon wenigstens dem Titel nach bekannt seyn, allein er führt kein einziges namhaft an. 9.

Baptiste, Johann Albrecht Friedrich, Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, wurde geb. in Oettingen am 8. August 1700. Sein Vater war Tanzmeister und wollte durchaus nicht zugeben, daß der Sohn sich zum Musiker bilde; dieser war also gezwungen, heimlich seiner Neigung nachzugehen. Dazu fand er die beste Gelegenheit bei der vortrefflichen Hofcapelle zu Darmstadt, wo sein Vater schon seit 1703 als Hoftanzmeister angestellt war. Am Tage tanzte er, und des Abends besuchte er die Opern und Concerte oder ging zu einem der tüchtigsten Musiker und übte sich auf seiner Violine. 1718 schickte ihn sein Vater nach Paris, um sich in der Tanzkunst noch zu vervollkommnen; er aber dachte mehr an die Musik, und da er diese in Paris so sehr schlecht besetzt fand, daß er zu seiner ferneren Ausbildung auch nicht einen einzigen Virtuosen zum Muster hätte wählen können, so wußte er von seinem Vater durch allerhand Vorgaben die Erlaubniß zu einer Reise nach Italien auszuwirken. Hier kam er, zuerst in Mailand, im J. 1720 an, und fand, was er suchte, die ausgezeichnetsten Meister in seiner Lieblingskunst. Er studirte mit allem Eifer sein Instrument; trat dann selbst in mehreren Städten Italiens öffentlich auf als Virtuos, wie auch als Tänzer; erhielt außerordentlichen Beifall, und durchreiste nun in beiden Eigenschaften fast alle Länder Europas, außer Rußland und Polen. Im J. 1726 kam er nach Cassel, und nahm die nach mehreren öffentlichen Auftritten ihm angetragene Stelle eines Hoftanzmeisters an. In dieser Eigenschaft versäumte er jedoch die Musik nicht; in seinen Musestunden fing er nun auch an zu componiren, und eine nicht unbedeutende Anzahl von Violin- und Violoncellsolos, Trios, Concerte, Sonaten, Menuetten ꝛc. für Violine, Flöte, Gamba, Hörner, einzeln und in verschiedener Zusammenstellung, verdanket ihm ihr Daseyn. Geschwächter Gesundheit wegen konnte er Cassel nicht wieder verlassen, um noch einmal eine größere Reise zu unternehmen. Er starb daselbst ums J. 1764.

Baptistin, von Einigen auch **Batistin** genannt, Jean Stuck, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erster Violoncellist bei der großen Oper zu Paris, und beliebter Componist. Hievon zeugen die Opern: „Meléagre," welche er 1709, „Manto la Fée," welche er 1711, und „Polidore," welche er 1720 mit viel Glück aufs Theater brachte. Außer denen aber auch „IV Livr. de Cantates," welche zu jener Zeit in Paris im Drucke erschienen. B. war ein geborner Italiener, aus Florenz; hatte aber die Gnade des Königs Ludwigs XIV in solchem Maaße sich zu erwerben gewußt, daß derselbe ihm eine ansehnliche jährliche Pension aussetzte, so lange er sich in Frankreich aufhalten würde, er möge nun in Paris seine Kunst ausüben oder an irgend einem andern Orte. B. konnte nicht lange von dieser seltenen Gnade Gebrauch machen, er starb schon 1740, in einem Alter von ohngefähr 50 und einigen Jahren.

Baranius, Henriette, eine in jedem Sinne des Worts wahrhaft **schöne** Sängerin, wurde geboren zu Danzig im J. 1768, betrat 1784

zum erstenmale die Bühne zu Berlin. Ihre Stimme lobte man allgemein, auch den ausdrucksvollen Vortrag und ihr angemessenes Spiel, aber ein oft störender Mangel an Schule wurde ihr zum bitteren Vorwurfe gemacht. Durch Fleiß und Beharrlichkeit wußte sie jedoch auch dem abzuhelfen, und der außerordentliche Beifall, den sie gleich bei ihren ersten Vorstellungen ärndtete, stieg von Jahr zu Jahr, so daß sie um 1790 für eine der größten Zierden des Berliner Nationaltheaters galt, bis endlich im Jahre 1797 eine Kabale ihr das Leben in Thaliens Tempel ganz zuwider machte, und sie veranlaßte, für immer das Theater zu verlassen. Sie zog von Berlin nach Potsdam, privatisirte daselbst zwei Jahre, und heirathete 1799 dann den Kämmerer Rietz daselbst, durch welche ehrenvolle Verbindung sie dem öffentlichen Leben ganz entzogen wurde.

Baravicini, Madame, Violinspielerin, ausgezeichnet durch Fertigkeit so wie Reinheit, Zartheit und Ausdruck im Vortrage; wurde geb. in Mailand ums J. 1778; erhielt den ersten Unterricht in der Musik und im Violinspiel ins Besondere von Pugnani, ihre eigentliche künstlerische Ausbildung aber mehr durch sich selbst, durch eigenes rastloses Studium. Im J. 1798 verließ sie Mailand, wollte erst nach Frankreich, wandte sich aber zur Schweiz, und kam von da nach Deutschland; im September desselben Jahres spielte sie zu Frankfurt a. M.; der Beifall, den sie erhielt, war groß. So angenehm ihr das Zusammentreffen mit dem eben aus Paris daselbst angekommenen berühmten Kreutzer seyn mußte, so wirkte es theilweise doch nicht sehr vortheilhaft auf ihre Kunst. Wie bekannt liebte Kreutzer einen möglichst starken Bezug; der schöne Ton, den er seinem Instrumente zu entlocken wußte, und der besonders in einem Doppelconcerte, das er in Offenbach mit der B. zusammen spielte, einen tiefen Eindruck auf diese machte, beredete sie, ihre zartgebaute Stradivario-Geige mit ähnlichen Saiten zu beziehen, ohne zu bedenken, daß dieselben eben so wenig zu dem Instrumente als zu ihren sehr kleinen Fingern paßten; und von diesem Augenblicke an soll wirklich ihr Ton weniger angenehm und der vorher ihr im Uebermaaße fast gezollte Beifall merklich im Abnehmen gewesen seyn. Sie begriff die Ursache von dieser plötzlichen Aenderung nicht, oder wollte sie nicht einsehen; ging von Frankfurt weg, wahrscheinlich in ihr Vaterland zurück und verschwand endlich ganz aus unserm Gesichtskreise. 15.

Barbant, Carl, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr beliebter englischer Tonkünstler und Componist, aber aus Deutschland stammend; der Baierische Gesandte zu London nämlich, Graf Haslang, hatte ihn in München kennen gelernt, aus besonderer Werthschätzung in seinem Gefolge mit nach London genommen, und hier als Organist und Cantor an seiner eigenen Hauscapelle angestellt. Dies war ums Jahr 1755. Im Jahre 1760 erschienen von ihm mehrere Claviersonaten mit und ohne Begleitung, auch einige italienische Lieder; 1764 ein Werk Orchestersinfonien, mehrere Violintrios, und so von Jahr zu Jahr immer einige neue Werke, besonders für das Clavier und für die Flöte, unter welchen letzteren die Duette schätzenswerthe Schulübungen sind. Der Wiener Catalog vom J. 1799 (von Traeg besorgt) enthält auch: „Hymni sacri. Antiphonae" etc. für Orchesterstimmen. Im Drucke sind dieselben nicht bekannt geworden, doch läßt sich nicht bezweifeln, daß B. mehrere Kirchensachen componirt hat, da er in jenem seinem Amte an allen Festtagen eine große Kirchenmusik aufführen mußte. Leider aber ist von dergleichen Werken, in Deutschland wenigstens, nichts von ihm bekannt geworden. 27.

Barbarino, Bartholomeo, genannt Il Pesarino, nach Gerber ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts bekannter Componist, besonders von Madrigalen und dergleichen, geb. zu Fabriano im Päpstlichen Gebiete gegen Ende des 16ten Jahrhunderts. In Venedig erschien 1617 von ihm: Madrigali à 3 voci da cantarsi nel Clavicembalo, außer welchen das 1715 in Venedig unter dem Titel „Bergamo Parnass. mus. Ferdin“ gedruckte Verzeichniß noch mehrere andere Sachen seiner Composition enthält.

Barbella, Emanuele. Alles was wir von diesem Künstler wissen, verdanken wir Burney's Geschichte, der seine in dieser mitgetheilten Nachrichten einer Autobiographie entnommen hat. Dieser zu Folge war er geb. zu Neapel im J. 1704, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater Francesco B., der ihm schon als einem Knaben von $6^1/_2$ Jahren die Violine in die Hand gab. Nach seines Vaters Tode wurde Angelo Zaga und später Pasqualino Bini sein Lehrer im Violinspiel. Im Contrapunkte unterrichtete ihn zuerst Michele Gabbalone, nach dessen Tode studirte er unter Leo's Leitung die Composition. „Non per questo, Barbella è un vero asino, che non sà niente,“ schließt er merkwürdig genug seine Erzählung. Burney übrigens spricht mit der größten Achtung von diesem Manne; den vollkommensten Unterricht über Neapels Musikwesen, sagt er, habe er nur allein ihm zu verdanken, und überdem bei seinen mehrfachen Untersuchungen Aufschlüsse von ihm erhalten, die er wohl bei vielen Anderen vergebens gesucht haben würde. Daher stand B. auch bis an seinen Tod in einem lebhaften Briefwechsel mit Burney. Das Tinna nonna oder Lullaby, welches letzterer im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 571 hat abdrucken lassen, weil B. in dieser Art von Composition besonders beliebt war, besteht in einem kurzen Violinsolo aus d moll mit unterlegtem Basse; melodisch überaus angenehm; durchgehends 2stimmig, nach Art der Musetten, bei Gelegenheit der Modulation jedoch auch mit schwierigen Doppelgriffen untermischt; ungeachtet seiner Kürze ist es ganz geeignet, ein Zeugniß von den tiefen contrapunctischen Kenntnissen des Componisten zu geben. Die übrigen Compositionen, welche größtentheils in London und Paris gedruckt worden sind, bestehen ausschließlich fast in Sachen für die Violine, deren Meister er war; viel Aufsehen erregte in den Jahren um 1760 sein op. 4. „6 Violin- und Violoncellduos.“ Alle sind reich an Melodie, ohne dabei jedoch ihre harmonische Grundlage zu vernachlässigen. B. starb im J. 1773 zu Neapel. 39.

Barbet. Man ist über die Bedeutung dieses Worts nicht einig. Es ist Persisch; nun sind Einige der Meinung, daß die Perser damit ein bestimmtes Musikstück, ein Lied oder dergleichen, bezeichnen; Andere halten es für ein Instrument; wieder Andere glauben, daß es ein bestimmtes Musikstück bedeute, welches man nur auf einem eben darnach benannten Saiteninstrumente spiele. Diese Ansicht hat Vieles für sich, und ist wohl, wenigstens in letzterer Beziehung, die richtigere, da wirklich unter den Persern ein Saiteninstrument bekannt ist, das den Namen Barbet führt, und von welchen auch die Griechen den Namen ihrer Fiedel Barbitos ableiteten. Wie dies Instrument aber beschaffen ist oder war, darüber läßt sich keine zuverlässige Auskunft geben; höchst wahrscheinlich hat es Aehnlichkeit mit der Barbitos, s. dies.

Barbier, Madame Walbonne, französische Sängerin, bei der großen Oper zu Paris angestellt, und von dem dasigen Publicum sehr hochgeschätzt. Ihren ersten Ruf erhielt sie im J. 1800 durch die glänzende Auf-

führung von Haydn's Schöpfung, wobei sie die erste Sopranparthie übernommen hatte und meisterhaft durchführte. Selbst durch die Anwesenheit der Madame Storace zu Paris wurde sie durchaus nicht verdunkelt, im Gegentheil soll sie nach der Meinung Einiger in dem Wettkampfe mit dieser großen Meisterin den Preis davon getragen, und dadurch dieselbe zur schleunigen Abreise bewogen haben. In jener Zeit hieß sie aber nicht B., sondern nach ihrem Manne Walbonne; später erst setzte sie diesem Namen auch den ihrer Familie bei, Walbonne-Barbier. Vor den französischen Sängern behauptete sie in ihrer Blüthezeit viele Vorzüge, sowohl in Betreff der praktischen Kunstfertigkeit als der Annehmlichkeit und Klangfülle ihrer Stimme an sich. Die ihr öfters gemachten Vorwürfe des Italienisirens waren wohl ungegründet. Ihr Spiel stand jedoch ihrem Gesange weit nach. Von 1816 an trat sie seltener auf. In Deutschland war sie unsers Wissens nie. St.

Barbieri, Giovanni Angelo, Sänger und Componist, in den Diensten des Prinzen von Gonzaga, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Von seinen Compositionen befand sich in dem Königl. Musik-Archive zu Copenhagen ein großes Oratorium, „Gionata, Figlio di Saule,“ wurde aber bei dem im J. 1794 daselbst statthabenden großen Brande mit so vielen vortrefflichen Werken ein Raub der Flammen. Auch unter der Verlassenschaft des Musik liebenden und verdienten Sammlers, Stadtrichter Herzog zu Merseburg, wurden noch verschiedene Compositionen von ihm im Manuscripte vorgefunden, wohin dieselben aber nach der Zeit gekommen, ist uns unbekannt geblieben.

Barbilleen oder **Barbilleische Spiele** waren öffentliche Feste, welche die Griechen zu Ephesus feierten, und bei denen die musikalischen Wettstreite die Hauptunterhaltung ausmachten. Vergleiche Ephesien. Die Zeit der Einführung der Barbilleen fällt aber nach diesen, den Ephesien, in die Zeit der Regierung des Kaisers Vespasian, vor welchem die Ephesien schon längst da waren und als ein altes Herkommen betrachtet wurden. 48.

Barbitos — ein altgriechisches Instrument, über dessen Beschaffenheit und Einrichtung die verschiedensten Meinungen herrschen. Nach Horaz (Od. I, 1.) war es die dreisaitige Lesbische Leyer, welche dem Arion zugeeignet wurde, und daher auch den Namen „Leyer des Arion“ erhielt. Von dieser erzählt Sperling in seiner Dissert. de furia Sabina p. 97, daß sie von Terpander (geb. von Lesbos, blühete um die 33ste Olympiade) erfunden worden, und ein auch wegen seines kleinen Umfangs leicht zu behandelndes Instrument gewesen sey, auf dem man bei Mahlzeiten und überhaupt bei fröhlichen Festen in solcher Weise mit der Pectis zusammen gespielt habe, daß auf der Pectis die Melodie, auf dem Barbitos aber die begleitende Unterstimme vorgetragen worden sey. Er entlehnt seine Beschreibung der Erzählung des Athenäus und Pindar. Demnach mußten denn die drei Saiten des B. nothwendig tiefer gestimmt seyn als die der gewöhnlichen Leyer, auf welcher auch die Melodientöne hervorgebracht werden konnten. Strabo zählt den B. zu den fremden, ausländischen Instrumenten. Wahrscheinlich auch war derselbe dem Namen nach Persischen Ursprungs, eine von Terpander vorgenommene Verbesserung des Persischen Barbet (daher der Name Barbud), für welche er den ursprünglichen Namen beibehielt, nur die griechische Endigungsformel demselben zufügte. Hieran reiht sich die dritte Ansicht, daß es eine Art Fiedel mit drei Saiten ge-

wesen sey, und zwar nach Euphorion (ad Athen. commemorat. lib. IV.) dasjenige Instrument, welches bei den Assyriern die Panduristen (daher auch Pandora genannt) spielten, wobei dieselben sich einer Schlagfeder oder eines kleinen Fidelbogen bedienten. Als Fiedel aber mußte der Ton des Barbitos übereinstimmend seyn mit dem der Pectis. Damit stimmen alle übrigen Nachrichten, welche wir durch ältere griechische Autoren von diesem Instrumente erhalten haben, vollkommen überein; auch Golius erzählt so; was auf Richtigkeit schließen läßt. So ist es auch gewiß, daß der B. bei den Griechen sehr hoch geachtet wurde. Die Hebräer kannten ihn, gebrauchten ihn aber nicht, wenigstens nicht beim Tempeldienste und nicht unter dem Namen Barbitos oder einem ähnlichen; denn auch ihre Pandura wich noch etwas davon ab. Wenn Einige den Alcäus, und Andere auch den Anacreon für den Erfinder des B. ausgeben, so sind die Zeugnisse, auf welche sie ihre Angabe stützen, nicht zuverlässig genug. Ganz irrig ist die Meinung, der B. sey ein unserm Cymbal ähnliches Schlagwerk gewesen.

Dr. Sch.

Barbud, s. den vorhergehenden Art.

Barcarole (von barca — Fahrzeug, Gondel, barcaruolo — Bootsmann, Gondelfahrer, Schiffer) nennen die Schiffer und Gondelfahrer in den Seestädten Italiens ihr National= oder Volkslied, welches sie auf den Straßen bei ihrer Arbeit, oder auch im Fahrzeuge selbst beim Herumschiffen auf dem Wasser singen, um dadurch ihr frohes, heiteres Temperament auszudrücken, oder auch die oft großen Mühseligkeiten ihres Lebens sich zu erleichtern und vergessen zu machen. Es ist dasselbe sehr alt; in den frühesten Zeiten schon treffen wir in Italien Fischer= oder Schifferlieder unter dem Namen B., die meistens, wie dies aber auch jetzt noch der Fall ist, von den Sängern, den Schiffern selbst, componirt wurden. Das Eigenthümliche derselben besteht in einer seltenen, aber wohlthuenden Einfachheit der Harmonie, die nur ein=, höchstens zweimal an irgend einer passenden Stelle durch einen fremdartigen leidenschaftlichen Accord unterbrochen wird. Eben so verhält es sich mit der Melodie, die sich fast ausschließlich nur in dem diatonischen Klanggeschlechte fortbewegt, und nur nach Maaßgabe der Harmonie wenige chromatische Intervalle durchgeht. Als reiner Naturgesang ist auch ihre Tonart und ihr Rhythmus der allernatürlichste: $^2/_4$ oder auch $^3/_8$, seltener $^3/_4$ und $^6/_8$ Takt, aber mit leidenschaftlichen Accenten, wie die Empfindung selbst mächtiger sich regt in der Brust des gewöhnlichen Naturmenschen, und daher hinreißend. Gewöhnlich ist *eine* B. allgemein eingeführt, der Lieblingsgesang, wenigstens in *einer* Stadt, so wie unter unseren Volksliedern, namentlich wenn sie einer bestimmten Volksclasse, z. B. den Bergleuten, angehören, immer eins ist, das vorzugsweise vor allen anderen gesungen, und nicht eher gegen ein anderes ausgetauscht wird, bis, unbewußt gleichsam, das Gefühl selbst den Sängern sagt, daß dies neue Lied ihm mehr anpaßt, charakteristischer ist. Daher kommt es, daß man in Venedig z. B. eine ganz andere B., und zwar stets singen hört, als vielleicht in Neapel, zu einer anderen Zeit aber wieder in beiden Städten ein und dieselbe die vorherrschendste ist. Daß die B. von einem Instrumente begleitet wird, ist nicht gerade nothwendig, gewöhnlich aber geschieht es, und zwar von einem eben so volksthümlichen: der Guitarre, Zither, Bandole 2c. Für den Componisten ist sie eine schwierigere Aufgabe, als es auf den ersten Blick scheint: er muß den Charakter jener Volksclasse genau studirt haben, wenn er glücklich bei seiner Dichtung seyn will; der musikalisch ungebildete Bootsmann übertrifft ihn meistens darin. So geschickt

Auber in der Auffassung einzelner charakteristischer Züge sich gezeigt hat, und so viele Vorzüge seine B. in der „Stummen von Portici“ vor vielen anderen haben, ganz gelungen scheinen sie uns dennoch nicht. Rousseau sagt in seinem Dict. de Musique unter dem Art. Barcarole: „in Italien giebt es keinen Musiker, der nicht einige B. kennte und sänge“; das macht nur der Gesangsreichthum und angenehme Accent, durch welchen sie sich auszeichnen, überhaupt ihr froher Charakter, ihre anziehende Popularität, und das ungesucht Ausdrucksvolle ihrer Tonverbindungen.

Barde und **Bardiet.** Die mehrsten Nachrichten, welche wir in den antiken Schriftstellern von Barden und Barden-Gesang antreffen, gehen offenbar auf galische nicht auf germanische Völkerschaften. Und da würde der Unterschied von Sprache und Sitte zwischen beiden sich noch weit fremdartiger kund geben, als — beim Zurückgehen auf das Uranfängliche — zwischen Römern und Germanen. Als jedoch unter Klopstocks großartigem Vorschritt in den Siebenziger Jahren des letztvergangenen Jahrhunderts die deutsche Poesie sich ernstlicher von dem Hellenisch-Römischen Nachahmerwesen ab-, und der Erforschung eigner alterthümlicher Herrlichkeit zuwandte, geschah es, daß man im Ueber-Eifer gegen die Welt-erobernde Wölfin Roma alle dagegen ankämpfende, sogenannt barbarische Nationen als mit einander verwandt und in Sitten ähnlich zu betrachten anhub. Selbst Klopstock fand kein Bedenken, die unverkennbar galischen Helden-Namen: Ambiorix und Vercingetorix in Ambiorich und Werzintorich germanisirend umzuwandeln. So kamen denn auch die Barden, als abgesonderter Stand und Orden, unvermerkt und unbedenklich von den Galen mit zu uns herüber, und Manche fanden endlich gar nichts Abweichendes dabei, dem so durchaus uns durch die Sprache fernen galischen Barden Ossian die Hand zum deutschen Bruderbunde, wie Landsmann dem Landsmann zu bieten. Daß aber demungeachtet das Schlachtlied der Deutschen „Bardiet“ (als zweisylbiges Wort spondäisch, nicht etwa „Bardièt“ zu sprechen) geheißen habe, läßt sich mit Bestimmtheit annehmen. Die Zusammensetzung aus der alten Stammsylbe „bar“ für Alles was kündlich, bekannt, vernehmlich wird, noch jetzt in „offenbar“, „lautbar“, „sangbar“ u. s. w. lebendig, mit „Diet,“ dem ältesten Worte für „Gemeinde“ oder „Volk“, spricht allzubestätigend für die Andeutungen, welche wir in dem von römischen Schriftstellern nach ihrer Weise latinisirten „Barditus“ antreffen, um hier noch einem Zweifel Raum zu gönnen. Nach jener Ableitung dürften wir also „Bardiet“ nach heutiger Rede getrost in „Volksgesang“ übertragen, nur mit dem Bemerken, daß damit ausdrücklich ein kriegerischer Gesang bezeichnet wird, wie denn eben der Krieg als Lebensnerv unsrer germanischen Altväter überhaupt vorherrschend in allen Dingen galt. Ammianus Marcellinus berichtet, das Bardiet habe man mit gegen den Schild gedrückten Lippen angestimmt, erst summend nur, dann immer höher anschwellend, endlich voll gewaltigen Donners aufsteigend, wobei nun ohne Zweifel die Lippen sich vom Schilde löseten, und sich zu freieren und sprachlich vernehmbaren Tönen aufthaten. Dem Römer klangen diese Lieder furchtbar wild, dem Germanen gewißlich erhaben, begeisternd, auch mitunter lieblich rührend und Sehnsucht weckend. Geht es ja dem Schweizerhirten mit seinen (Kuhreigen genannten) Alpliedern eben so, dem Kosacken mit seinen Reiterliedern, während ein auch sonst musikalisch-empfängliches Ohr, nicht an die Weise gewöhnt und dem Sinne der gesungenen Worte unzugänglich, fast

nur Mißlaute zu vernehmen glaubt. Bei näherer Bekanntschaft jedoch pflegt sich das allzumal auch dem zu Anfang fremdesten Gefühl in ansprechende, ja oftmal Herz und Geist tief anregende Harmonien aufzulösen. Jenen Andeutungen des Ammianus Marcellinus scheint der Componist Schuster in einer von Meissner gedichteten Cantate „Lob der Musik" nachgerungen zu haben. Jedenfalls offenbart sich dort das Anschwellen der Töne gar begeisternd in dem Schlachtliede:

„Für Freiheit und für Vaterland
Kämpft Euer Arm, fließt Euer Blut.
Drum hebt mit Männerkraft die Hand,
Und habt zum Sterben Muth."

In zwei Zeilen zusammen genommen, beginnt der Gesang mit leisen, sich nach und nach mehrenden und erhebenden Stimmen, bis endlich am Gipfelpunkt ein edel erschütternder Ruf emporjubelt, die Seele gewaltsam fortreißend mit sich zur kriegerischen Begeisterung. Dann bleibt der Chor in gleicher Vollständigkeit und Kraft, die Zeilen aussprechend:

„Aus donnernden Wolken blickt Mana und Thor.
Schickt sterbende Seufzer der Römer empor!
Laßt scheiden die Seelen im Schwerter-Klang!
Unsterblich macht Helden ein Barden-Gesang."

Wohl dürfen wir diese Composition als echten Nachklang eines Bardiets, wie es unsre Altvordern mögen gesungen haben, anerkennen. Einen solchen Nachklang andrer Gattung bietet uns Klopstock dar, seine drei gewaltigen dramatischen Dichtungen „Hermanns Schlacht", „Hermann und die Fürsten", und „Hermanns Tod" als Bardiete bezeichnend. Der Form nach waltet hier offenbar ein Mißgriff ob. Barbiete konnten auf keinen Fall in dramatischer Gestaltung erscheinen, schon wegen des absoluten Mangels an Schauspielern in einem Zeitalter, wo das Sprüchwort: „Selbst ist der Mann" einen Haupt-Grundanklang alles germanischen Wesens bildete. Freilich lebt in den Gesängen deutscher Art und Weise gar mächtig das dramatische Element, wie wir es in unsern Volksliedern bis auf die neueste Zeit herab, und diese mit eingeschlossen, wahrnehmen können. Oft gestaltet es sich als Monolog, öfter noch als Zweisprach, mit wenigen Einleitungs- oder sonst erläuternden epischen Zeilen versehn; mehrfach auch ganz ohne diese. Aber das erfordert beim Vortrage durchaus keine Mimik. Zwei Stimmen reichen vollkommen aus, das kleine Sang-Drama durchzuführen, und auch eine einzelne ist keineswegs zu wenig, um für sich und Andre den Vortrag beweglich und anmuthreich zu gestalten. Dabei kann der Sänger übrigens, seinem sonstigen Berufe gemäß, wandern, reiten, pflügen, schmieden, rudern, schleifen, oder was ihm irgend der Augenblick äußerlich aufgiebt, in sofern es nicht die Lunge allzusehr in Anspruch nimmt, oder nicht allzu ungefüges, das heißt mißlautendes oder taktwidriges Geräusch veranlaßt. Die Schauspielkunst aber nimmt den ganzen Menschen in Anspruch, und das wäre zu jener Zeit dem selbstständigen Manne, wo er irgend dazu aus seinem eigenthümlichen Wesen, scheinbar oder wirklich, hinaustreten müßte, wie eine Gaukelei erschienen, wie eine Unwürdigkeit, wie ein Verrath. Dennoch wollen wir jenen erhabenen Dichtungen unseres Klopstock den Namen Bardiet willig gönnen. Von theatralischer Darstellung kann dabei ohnehin die Rede nicht seyn. Geisterbeschwörungen sind es, allerdings gelungene, in sofern sie den Geist unsrer Altvordern in seinem tief innerlichsten Wesen heraufbeschwören; freilich aber mangelhaft in Hinsicht auf manches, doch auch

fürwahr nicht Unwesentliche der Form. So ist die Wahl der hellenischen, oder doch ihnen nachgebildeten Metren in Klopstocks Schlachtgesängen durchaus ein Mißgriff, weil dieselben wider ein Grundgesetz der deutschen Liedesweise anstreben, welches den Reim oder doch reimartigen Endanklang begehrt, dagegen das Wiegen der Sylben hervorheben, während doch in allen echt germanischen Maaßen das Zählen derselben vorherrscht. In Folge jener Irrung ist es entstanden, daß die Schlachtgesänge aus Klopstocks, übrigens in ungebundener aber höchst wohllautender Rede einherschreitenden Bardieten, nicht nur der Form, sondern auch der Empfindung und Gesinnung nach, weit mehr den römischen als den germanischen Charakter an sich tragen, wie gewaltig auch darin gegen Rom losgedonnert und Deutschland gepriesen wird. Schwerlich möchte es einem Musiker gelingen, jene Kriegsgesänge angemessen zu componiren. Auch ist unseres Wissens kein gelungener Versuch dieser Art bekannt geworden, da hingegen unterschiedliche herzergreifende Compositionen zu andern Klopstockschen Oden im antiken Maaße die Welt durchtönen. Hier nur anzudeuten:

„Wie sie so sanft ruhn, alle die Seligen!"

und:

„Namen nennen dich nicht!"

Auch darin irrte, wie schon oben angedeutet, der geniale Dichter, daß er die galischen Barden, als einen eigenthümlichen Stand bildend, nach Deutschland herüber trug. Ohne Zweifel stellten sie bei den Galen, oder sogenannten Celten, sich als eine Zunft dar, von manchen andern Verpflichtungen ausgenommen, selbst von der des Kriegsdienstes oder doch nur in dem entscheidendsten oder sonst gefahrdrohenden Augenblicke dadurch mit ergriffen, etwa den Herolden des ritterlichen Mittelalters vergleichbar. Eine ähnliche Stellung nahmen die Scalden des germanischen Nordlandes ein, wenn gleich weit minder abgesondert vom Gefecht, obgleich, wie auch die galischen Barden, eigne Sängerschulen bildend. Bei den eigentlich deutschen Stämmen, im jetzigen Deutschland seit Urzeit her angesiedelt, offenbaren sich keine Spuren einer so genauen Absonderung, wenn gleich wir ihnen keineswegs das früheste Vorhandenseyn von Sänger- oder vielmehr Dichterschulen absprechen dürfen. Vielmehr ist dergleichen dem tüchtig zünftigen, naturgemäß gründlich erbauenden deutschen Geiste vollkommen angemessen. Aber wo einmal der Begabte und Sehnende seine ihm selbstständig gebührende Stufe in der Kunst erreicht hatte, war er der Schule entnommen und gehörte nicht mehr, seinem Haupt- und Grundschaffen nach, dem Dichtervereine, etwa als einen bestimmten Orden, an, sondern äußerlich dem äußerlichen Zunftwesen, für welches ihn übrigens sein Beruf bestimmt hatte. Also erging es späterhin mit dem anmuthigen Erblühen des Minnesängerwesens. Ob Ritter, ob Bürger, der Minnesänger, seiner holden Liedesgabe und ihrer Ausbildung froh, leistete im Uebrigen vollständig, was ihm nach der Wirklichkeit hin oblag. Im Dichtergarten herrschte heitre Gleichheit, außerhalb desselben tüchtige Erfüllung der Jedwedem angewiesenen Aufgabe. Und so auch ist es eigentlichstes Dichterleben und Dichterwesen nach Gottes Wohlgefallen. Und wenn, welches nach dem lebendigen Strome deutscher Sitte zu vermuthen steht, es sich, wie mit den Minnesängern auch mit den uralt deutschen Kriegs- und Heldensängern verhielt, mag man sie auch wohl gern die W e r t h e n genannt haben: ein allerdings mit B a r d e verwandter Laut, nicht aber nach einem galischen Wurzelwort, sondern in sofern das Werthe — freilich nicht immer, aber doch oft — sich zugleich auch lautbar zu machen pflegt. LMF.

Der Name Barde heißt eigentlich der Würdige, Werthe und rührt wahrscheinlich von einem alten König der Galen, Bardus, her, der um die Mitte des 22sten Jahrhunderts nach Erschaffung der Welt (nach der gewöhnlichen Zeitrechnung) lebte, und einen besonderen Einfluß auf die weitere Ausbildung und Verbreitung der Musik und Poesie unter dem Volke ausübte, zu dem Behufe selbst dichtete, spielte und verschiedene Instrumente einführte, so daß alle Ausüber jener Künste sich nach ihm benannten. d. Red.

Bardenharfe nennt man dasjenige harfenförmige Instrument oder diejenige Harfe, auf welchem die Barden ihre Gesänge zu begleiten pflegten. S. Barde und Harfe.

Bardi, Giovanni, Graf von Vernio, zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts nicht allein durch Kenntnisse in der Mathematik und in der damals neu in Aufnahme gekommenen griechischen Sprache, sondern auch durch Dichtertalente und Liebe zur Musik aus, die er eifrigst förderte als Gönner und selbstthätiger Liebhaber. Er war Mitglied der Academien della Crusca und der Alterati, hielt auch in seinem Hause zu Florenz regelmäßige Versammlungen auserlesener Gelehrten und Musikfreunde, die anfangs den besondern Zweck hatten, die alte griechische Trauerspielkunst wieder in das Leben zu führen. Dabei mußten nothwendig vielfache Unterredungen gepflogen werden über die Art des Vortrags der altgriechischen Tragödien. Daß hiebei auch vom Gebrauche der altgriechischen Flöten u. s. w., vom Verhältnisse der Musik zum Vortrage der Verse, von der Beschaffenheit der alten Chöre u. dergl. verhandelt werden mußte, war um so mehr in der Ordnung, je dunkler der Gegenstand selbst war und dem Gebiete der Vermuthungen angehörte. In Untersuchung dieser schwierigen Materien erhob sich bald der für altgriechische Musik leidenschaftlich eingenommene Vincenzo Galilei zum Liebling des Grafen, so daß die Forschungen über das Wesen der Tonkunst der alten Griechen nach den überschwenglichen Ansichten des entflammten Vinc. Galilei den Hauptgegenstand bildeten und so weit aufregten, daß man sich zu Versuchen nach den für wieder aufgefunden erklärten Grundsätzen der klassischen Tonkunst in Hellas entschloß. Vincenz Galilei war der Erste und sicher auch der hierin Befähigteste, obschon in Wahn befangen, welcher den Versuch wagte, nach jener verklungenen Art neue Tonstücke zu liefern. Zu seinem ersten Versuche wurden Verse Dante's gewählt. So schwach im Grunde die Probe ausfiel, so stark war doch der Beifall, den Gal. für seine Mühe in einer Gesellschaft erhielt, die durch lange Bestrebungen schon im Voraus für die Sache eingenommen war. Zu einem zweiten Versuche des unternehmenden Mannes gaben die Klagelieder des Jeremias den Text. Alle waren versichert, das Geheimniß gefunden zu haben, und der Eifer dafür wurde allgemeiner. Kaum bemerkte Einer, wie nahe diese Versuche im Ganzen immerhin der damals gewöhnlichen Musikweise, der sogenannten Psalmodie, standen. Der Graf von Vernio selbst hatte durch Dichtungen vorzüglich zu helfen sich bemüht. Da der ganze Anstoß von den Griechen und namentlich von ihren dramaturgischen Werken ausgegangen war, erscheint es natürlich und sachgemäß, daß die Dichtungen Bardi's scenisch wurden, jedoch ohne daß nur im Geringsten von einer Annäherung an die eigentliche Dichterweise der Griechen die Rede gewesen wäre, vielmehr blieb der Graf, dem Wesentlichen nach, dem Zeitgeschmacke ziemlich treu. Auf diese Weise hatte er zuvörderst sein scenisches Stück „Amico fido“ gedichtet, was die Musiker Aless. Striggio und Christoph Malvezzi in Musik setzten, eine Musik, die

sich über die damalige Psalmodie nicht erhob, allein im gräflichen Hause um des Dichters willen mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurde. Das neue Werk wurde 1585 mit aller zeitgemäßen Pracht zu Florenz veröffentlicht und erfreute sich eines großen Beifalles. Man nannte die Musik neu, so wenig sie es war, und sowohl Dichter als Musiker, froh des Gelingens und des Wahnes, fühlten sich ermuntert, immer Eingänglicheres und auffallender Neues zu Tage zu fördern. Bardi selbst fuhr fort, scenische Texte zu liefern zum Emporheben der sogenannt neuen Musik, und das erste Bedeutende für jene Zeit war sein Intermezzo (eine Art Singspiel, wie sie nur in Italien gewöhnlich war; s. diese): „Combattimento d'Apolline col serpente." Der Sänger Caccini, Mitglied der gräflichen Gesellschaft, versuchte sich, vorerst anonym, an der Composition dieses Stücks. Da es bei der Aufführung 1590 nicht geringes Glück machte, nannte er sich nicht nur als Componist, sondern meinte auch der Erste zu seyn, von dem einstimmige, blos mit einem Instrumente (damals gewöhnlich der Theorbe) begleitete Gesänge im Drucke erschienen wären. Man darf aber nicht glauben, als wäre dieses Intermezzo das einzige in seiner Art oder das erste gewesen: die Intermezzi waren bereits Mode geworden (s. Oper), und die von dieser Gesellschaft gelieferten Stücke unterschieden sich nur durch eine größere Vorliebe für den Sologesang, weil man glaubte, dadurch der Declamation der Griechen, deren Art man herzustellen wähnte, näher zu kommen. Die Beschaffenheit dieses Zwischenspiels in dichterischer Hinsicht findet man näher bezeichnet in Arteaga's Geschichte der italien. Oper, übersetzt von Forkel (Leipzig b. Schweikert 1789) im 1. Th. S. 206—208. Ueber das Musikalische s. Caccini. Da nun aus diesen und ähnlichen Versuchen bald darauf die neue Oper hervorging, so haben wir den Grafen von Vernio, Giov. de Bardi, mit Anderen jener Kunst und Wissenschaft liebenden Zeit als einen bedeutenden Anreger dieser Theaterfreuden zu ehren. Als der Graf Bardi vom Papste Urban VIII. nach Rom berufen wurde als Maestro di Camera des heil. Vaters, nahm Jacopo Corsi die genannte florentinische Gesellschaft in sein Haus. Auch in seinem neuen Verhältnisse blieb des Grafen Antheil an den Fortschritten der Gesellschaft so lebhaft, daß ihm nicht wenige Verehrer seiner Zeit die Ehre erwiesen, ihn unter die correcten Componisten zu setzen, was schon im Allgemeinen weit weniger sagen will, als sich die Allermeisten einbilden, wovon uns aber noch besonders in Rücksicht auf Bardi auch nicht die geringste Beglaubigung übrig geblieben ist. Doni versichert, er habe auch einige kleine musikalische Tractate hinterlassen; es ist jedoch nichts gewiß, als nur seine Liebe zur Musik, und die Pflege derselben durch Dichtungen im Geschmacke der Zeit. Wer sie hingegen tragische Musikspiele nennt, was nicht selten geschehen ist, kennt nicht einmal die noch vorhandenen Bruchstücke derselben. — Er hinterließ 3 Söhne, die mehr oder weniger seine Neigung für die Kunst von ihm geerbt hatten. 1) Pietro, Mitglied der genannten Academien und als komischer Dichter bekannt. Sein, unter dem Namen „Beridio d' Arpe" herausgegebenes Gedicht heißt: Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri, poema eroico (Florenz 1643), worin die Heldenthaten der Paladine gegeißelt werden. Er st. 1660; 2) Hieronimo, geb. 1544, als Weltgeistlicher gest. 1594, historischer Schriftsteller; 3) Girolamo, geb. 1603, gest. nach 1680 als Doctor der Theologie, welcher den P. Kircher gegen Meibom's Vorwürfe, als verstehe K. kein Griechisch, vertheidigte und eine Musica medico-magica, mirabilis, consona, dissona, catholica, rationalis schrieb (1651), nach Kirchers Weise. G. W. Fink.

Bardiet, s. Barde.

Bardin (den Vornamen wissen wir nicht) war einer der größten Virtuosen auf dem Serpent; von Geburt ein Franzose; stand aber zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Capellmusikus in Diensten des Herzogs von Osuna zu Madrid. Seine Kunstfertigkeit erstreckte sich so weit, daß er auf seinem schwerfälligen Instrumente die schwierigsten Hornconcerte von Punto und Rosetti mit großer Leichtigkeit ausführen konnte. Er bediente sich dabei des Hornmundstücks, was merkenswerth ist. Ein Zeuge versichert in der Leipziger musik. Zeitung, daß man jene Hornconcerte lieber von ihm als von den geübtesten Hornisten vortragen gehört habe, weil der Ton, welchen B. auf dem großen Serpent hervorzubringen gewußt, weit voller, reiner und präciser gewesen sey, als der eines Horns. B. starb im J. 1798 zu Madrid. Componirt hat er unsers Wissens Nichts. 16.

Bardone, s. Baryton. Auch ist es der italienische Name der Orgelstimme Bourdon, s. dies.

Bardun, richtiger Bordun, s. dies. und Baryton.

Barè oder Barre, Leonardo, Kirchencomponist und gründlicher Contrapunctist aus dem 16ten Jahrhunderte; war gebürtig aus Limoges, und wurde am 13. Juli 1537 als Sänger in der päpstlichen Capelle angestellt, und seiner Vorzüglichkeit wegen mit zu den Musikaufführungen beim Concilium von Trient bestimmt. Hier blieb er bis zum Jahre 1547. Baini sind mehrere Motetten von ihm bekannt, die 1544 bei Ant. Gardano in Venedig gedruckt wurden, und der umsichtige Kandler versichert in seinem Werke über Palestrina, daß in dem Archive der päpstlichen Capelle noch mehrere classische Werke von B. aufbewahrt werden.

Barem ist der jetzt mehr veraltete Name einer gedeckten Flötenstimme in der Orgel, von meistens 8 Fußton und sehr angenehmer Intonation. Derzeit heißt dieselbe gewöhnlicher Stillgedakt oder auch Musicirgedakt, s. diese.

Baretti. Es haben 2 Künstler dieses Namens gelebt. Der ältere, Giuseppe B., war ein berühmter Dichter und Schriftsteller, geb. zu Turin am 22. März 1716, zuletzt Secretair der Academie der bildenden Künste zu London, und gehört nur in sofern hieher, als in seinen beiden Werken „Account of the Manners and Customs of Italy", und „Travels through England, Portugal, Spain and France", sich sehr interessante Nachrichten über die Musik in den bezeichneten Ländern befinden. Beide wurden ins Deutsche und Französische übersetzt. Das 11te und 12te Capitel des ersteren handelt ins Besondere von der Oper. — Anton B., der jüngere Bruder des vorigen, geb. 1720 zu Turin, war Tonkünstler und hat mehrere vortreffliche Sachen für Clavier, Violine und Violoncell gesetzt. Unter den ersteren zeichnen sich besonders die Sonaten, unter den letzteren die im J. 1765 zu London erschienenen „Divertimentos for 2 Violoncellos" aus. 1780 lebte er noch zu Turin.
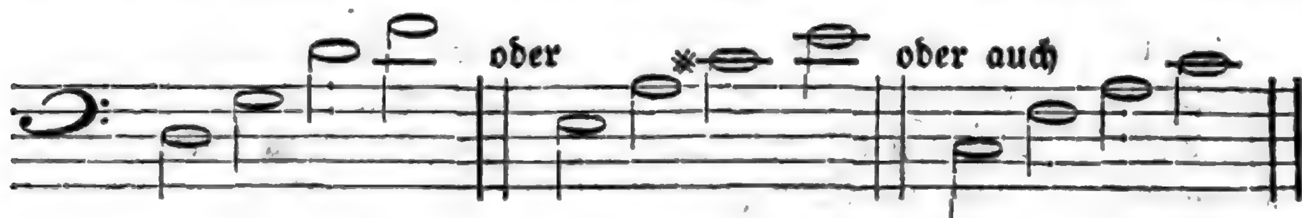
Bargaglia, Scipione, ein Componist und Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts. Burney (Gesch. Th. III. p. 545) kannte von ihm ein im J. 1587 herausgegebenes Werk, betitelt: Trattenimenti. Dies sey das erste und älteste Werk, sagt Burney, worin er das Wort „Concerto" gefunden habe. — i —.

Bargnani, Ottavio, von Geburt ein Nobile Cittadino Bresciano,

war Componist und Organist zu Salo im Brescianischen Gebiete; blühete gegen Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. In der „Brescianischen Bibliothek" von Cozzando p. 275 werden folgende Werke seiner Composition als noch vorhanden angeführt: Canzonette à 4 et 8 voci. 1595. — Motetti à 1, 2, 3 e 4 voci (werden besonders gerühmt). — Madrigali à 5 voci. 1601. — Außer diesen aber seyen, wie es a. a. O. heißt, noch sehr viele der vortrefflichsten Kirchensachen verloren gegangen, oder vielleicht auch an unbekannten Orten aufbewahrt worden.

Bariola, Ottavio, einer der vorzüglichsten Componisten des 16ten Jahrhunderts, war Organist an der Kirche della Madonna di S. Celso zu Mailand. Gerber führt in seinem Tonkünstler-Lexicon folgende zwei Werke von ihm an: „Ricercate per suonar d'Organo. 1585." Und „Capricci overo Canzoni à 4. Lib. III. 1594;" welche er in Picinelli Atem. dei Letterat. Mil. pag. 440 als noch bekannt und sehr werth gehalten angezeigt gefunden haben will. 5.

Bariton, eine Singstimme, die zwischen Baß und Tenor steht, jedoch dem Stimmklang und Charakter nach zu dem erstern Stimmgeschlechte gehört. Der Baritonist braucht einen Umfang etwa vom großen A bis zum eingestrichnen e oder f, die Hauptlage seiner Stimme würde etwa



seyn, und diese Töne müssen den körnigeren Baßklang haben, also durchaus — höchstens mit Ausnahme der obersten Töne e und f — Brusttöne seyn. Glucks Orestes und Agamemnon, Mozarts Don Juan und Figaro u. a. gehören dieser Stimmart an, die man jetzt weniger scharf von der Baßstimme im Allgemeinen unterscheidet, als dies früher, namentlich bei den ältern Italienern, der Fall war, die (wie auch die ältern Franzosen) so viel auf Unterabtheilungen der Stimmen hielten, daß sie dem Bariton (wie andern Mittel- oder Zwitterstimmen) sogar einen eigenen Schlüssel



zutheilten. Obgleich uns diese Unterabtheilungen der Stimmen mit ihren besonderen Schlüsseln weniger merkenswerth scheinen, so ist es doch für den Gesangscomponisten rathsam, sich jederzeit eine bestimmte Stimmgattung und Stimmart vorzustellen und derselben im einzelnen Tonstücke, so wie in ganzen Rollen treu zu bleiben. Denn dadurch vermeidet er nicht blos den Uebelstand, daß sich seltener Sänger finden, deren Stimmumfang und Stimmlage seinen Compositionen entspricht, sondern er giebt auch seinen Gesängen sogleich einen individuelleren, bestimmteren Charakter und Ausdruck. S. d. Art. Baßstimme, Stimme, Singstimme. ABM.

Baritonist heißt derjenige Sänger, welcher Bariton (s. dies.) singt, oder eine Baritonstimme hat, also neben dem Umfange des Tenors auch noch die Tiefe der Baßstimme erreicht, überhaupt den Charakter und die Klangfarbe dieser letzteren in seinem Stimmentone hat.

Barly, spanischer Tonkünstler, Hoboist, von Geburt zwar ein Italiener, kam aber schon frühe zuerst in die königliche, dann in die Capelle des Herzogs von Osuna zu Madrid, wo er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, namentlich wegen seines überaus zarten Tones, für den vollkommensten Meister auf seinem Instrumente gehalten und als solcher auf eine beispiellose Weise verehrt wurde. Compositionen sind nicht von ihm bekannt geworden, außer einigen Arrangements Pleyelscher Sachen für sein Instrument, doch auch diese nur im Manuscript. Uebrigens soll er Mehreres seiner eigenen Erfindung öffentlich vorgetragen haben. 27.

Barmann, Johann Baptist, Professor und Senior in Hof, Prior des Benedictiner-Ordens zu Weingarten, geb. am 1. März 1709 zu Immerstadt, gest. als Exprior zu Hof am 16. April 1788; war Verfasser, Dichter und Componist, mehrerer Opern und kleinerer dramatischer Stücke, welche stets, wo sie aufgeführt wurden, viel Beifall erhielten, von denen aber leider keines eine weitere Verbreitung erhielt und uns bekannt geworden ist. Alles, was wir noch von diesem eben so gelehrten als vielseitig und gründlich musikalisch gebildeten Manne besitzen, ist ein „Christ-Katholisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrönten Propheten am 95sten Psalm, 1sten Vers. Auf alle Jahrszeiten und Gelegenheiten, in anmuthigen Melodien angestimmt." Augsburg 1760. 4. 28.

Bärmann, Heinrich Joseph. Ohne den Verdiensten und Leistungen Anderer zu nahe treten zu wollen, glauben wir B. dreist an die Spitze aller Clarinettisten bis auf den heutigen Tag stellen zu dürfen. Eben so ausgezeichnet durch practische Fertigkeit, Eleganz und Präcision im Vortrage als in der Art und Weise, wie er seinem Instrumente den überaus angenehmen und gesangreichen Ton zu entlocken weiß, welchen dasselbe von der Natur selbst als besonderes Eigenthum erhalten hat, ist er zugleich ein wahrhaft durchbildeter Künstler, den die genaueste Bekanntschaft mit dem ganzen innersten Wesen seiner Kunst vor allen schiefen Richtungen und modernen Tändeleien sicher bewahrt. Er wurde geb. zu Potsdam am 14. Februar 1784; erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht in der dasigen Militär-Musikschule, und wurde 1798 dem damals neu errichteten zweiten Hautboistencorps der Königl. Preußischen Leibgarde als Clarinettist zugetheilt. Das rastlose Streben, mit welchem der junge Mann sich zu vervollkommnen suchte, und die Achtung, mit welcher auch seine ersten Vorgesetzten von ihm sprachen, ließ den Musik liebenden Prinzen Ferdinand aufmerksam auf ihn werden. Im J. 1804 berief ihn derselbe nach Berlin, um die schwere Clarinett-Parthie einer seiner eben fertig gewordenen Compositionen zu übernehmen; B. entledigte sich des Auftrags zu der vollkommensten Zufriedenheit des Prinzen, so daß dieser ihn von dem Augenblicke an zu allen seinen musikalischen Uebungen zuzog: eine Auszeichnung, welche dem kaum 20 Jahre alten Künstler ein gewisses Selbstvertrauen einflößen mußte, das unstreitig von dem entschiedensten Einflusse war auf seine fernere Ausbildung. Immer eifriger noch strebte er zu dem höheren Ziele hinan, und bald auch gewann sein Talent in Berlin die allgemeinste Achtung. Der unglückliche Ausgang der Schlacht bei Jena (1806), in welcher B. französischer Kriegsgefangener wurde, änderte aber jenes Verhältniß. Ohne Dienst und Verpflichtung wandte er sich bei seiner Rückkunft in Berlin an den damals dort anwesenden Kronprinz von Baiern (jetzigen König), erhielt von demselben auf das huldvollste ein Empfehlungsschreiben an dessen Königlichen Vater, Maximilian Joseph, reiste damit nach Mün-

chen, und wurde auch sogleich nach dem ersten Hofconcerte, in welchem er sich hören ließ, als erster Clarinettist in der Königl. Hofcapelle angestellt. Von hieraus, von München, wo er jetzt noch als Meister unermüdlich thätig ist, verbreitete sich nun nach und nach immer weiter sein Künstlerruf, nicht blos über Deutschland, über ganz Europa. Den ersten Schritt dazu that er im J. 1808, wo er eine Kunstreise durch die Schweiz bis in das südliche Frankreich unternahm, auf welcher er überall den ungetheiltesten Beifall ärndtete. Im J. 1809, als Preußens politische Verhältnisse wieder in die frühere Ordnung der Dinge zurückgekehrt waren, wurde in Berlin die Capelle neu organisirt und mehrere der früheren Mitglieder derselben einberufen; bei dieser Gelegenheit regte sich auch in B—s Brust wieder das Preußische Herz: er trug vermittelst seines ehemaligen Chefs dem Könige Friedr. Wilhelm III. seine Dienste an für die Hälfte des Gehalts, den er in München bekam, ein Anerbieten, das natürlich nicht angenommen werden konnte. Als 1811 C. M. v. Weber München besuchte, um daselbst Concerte zu geben, wurde auch B. von demselben ersucht, dabei mitzuwirken; er versprach es unter der Bedingung, daß W. ihm eine eigene neue Composition dazu liefere; er erhielt dieselbe (das bekannte Clarinett-Concertin in c moll) binnen 3 Tagen, und trug sie nach eben so kurzer Zeit sowohl zur größten Zufriedenheit des Componisten als zur Bewunderung des Publikums in dem Concerte jenes öffentlich vor. Der Erfolg davon war, daß Weber von dem Könige von Baiern den besonderen Auftrag erhielt, für B. eigens zwei Tonstücke zu setzen (die beiden großen berühmten Clarinett-Concerte in f moll und e dur), und W. mit B. das engste Freundschaftsbündniß anknüpfte. Noch im Herbste desselben Jahrs unternahm letzterer in Gesellschaft des ersteren eine Kunstreise durch Deutschland, über Gotha, Weimar, Dresden, Prag und Berlin. An allen diesen Orten war die Aufnahme gleich glänzend. In Berlin hatte B. den entschiedensten Einfluß auf Webers Ansehn. Der unglückliche Ausgang einer leichtfertigen Probe der Oper „Silvana“ nämlich hatte die Berliner Musiker ein blindes Vorurtheil gegen Weber fassen lassen, und man wunderte sich sehr, daß der viel gepriesene B. ein Concert von dem „musikalischen Narren“ vortragen wollte; B. übrigens bestand darauf, und gleich nach der ersten gut geordneten Probe brach das ganze Orchester, noch vor Schluß des Endtutti's, in ein lautes, stürmisches Bravo aus; der tiefe Eindruck, welchen B—s Vortrag dieses Concertes allgemein machte, gab Webers (der selbst dirigirte) Stellung in Berlin augenblicklich eine ganz andere Gestalt, mit B. wurde auch er der Gegenstand der Bewunderung, in welche selbst die früheren Gegner Beider mit einstimmten. 1813 machte B. seine dritte Kunstreise, namentlich nach Wien. Wie sehr er hier gefiel, beweist eine Aeußerung des Musikkundigen Fürsten von Lobkowitz nach Anhörung eines von B. vorgetragenen Quintetts (von Meyerbeer eigens für ihn componirt), daß Sänger nämlich von B. noch lernen könnten, wie ein Cantabile vorgetragen werden müsse: das treffendste Urtheil zugleich über B—s Spiel. 1815 besuchte er Italien. Hätten die Deutschen ihren B. noch nicht gekannt, sie würden von den Appeninnen her damals erfahren haben, welchen Meister sie in ihm besitzen. Kaum hatte er sich in Venedig hören lassen, so wetteiferten die Zeitschriften und Tagblätter in Huldigungen; auf einer Kunsthöhe erblickten sie ihn, „wo der Künstler weder vor- noch rückwärts schreiten kann“, und als er in einem seiner Concerte eine Sinfonie von Beethoven (in Venedig damals noch etwas Uner- und Ungehörtes) aufführen ließ (unter Direction des eben anwesenden Aiblinger).

so ging ihr Enthusiasmus so weit, daß sie unerschöpflich waren in ehrenden Danksagungen, und sich selbst fast anklagten, „daß der Deutsche erst Kunst bringen müsse auf italienischen Boden, in die vermeinte Heimath der Kunst." Nicht weniger glänzend war seine Aufnahme 1817 in Paris, wo er mit der Catalani zusammen eine Reihe von Concerten gab; und 1819 in Dresden, wohin er einer Einladung seines Freundes Weber gefolgt war. Im J. 1820 berief ihn die philharmonische Gesellschaft in London zu einer Reihe von Productionen dorthin; kaum aber daselbst angekommen, fand er auch schon eine Weisung des Prinz-Regenten vor, sich nach Brighton zu begeben, wo im Schlosse Zimmer für ihn bereit ständen. B. folgte, spielte 3 Mal vor dem Prinzen, der ihm dabei stets zur Seite stand und selbst ihm die Noten umwendete, und kehrte dann reich beschenkt nach London zurück, wo er in der Zeit von 6 Monaten fast täglich öffentlich oder in besonders dazu veranstalteten Privat-Gesellschaften spielen mußte. Während dieser Zeit erhielt er auch den ehrenvollen Antrag, im Verein mit Cramer die Direction über das Musikchor des Prinz-Regenten zu übernehmen; Pflichtgefühl aber und Dankbarkeit gegen seinen König und Herrn für früher empfangene Wohlthaten hießen dem Redlichen nach München zurückkehren. 1821 trat er eine Reise nach Petersburg an, änderte jedoch in Berlin seinen Plan, ging nochmals nach Wien, wo er wieder mit der Catalani zusammentraf, und kehrte nach einem viermonatlichen Aufenthalte daselbst nach München zurück, bis sich die Umstände vielleicht günstiger für die Ausführung jenes gestalten würden. Dies war der Fall gleich im folgenden Jahre, wo B. erst nach Straßburg, von da über Frankfurt, Cassel, Hamburg, Riga nach Petersburg, und von hier 1823 wieder zurück über Moskau, Warschau, Breslau, Prag ꝛc. mit der Ueberzeugung nach München wanderte, daß der Norden vorzugsweise es verdiene, von tüchtigen Künstlern bereist zu werden. Wo er aufgetreten, hatte er auch den verdienten, ehrenvollsten und glänzendsten Lohn für sein Streben und seine Kunst gefunden, namentlich in Petersburg durch die besonderen Auszeichnungen am Kaiserlichen Hofe. Deshalb besuchte er auch den Süden nicht wieder, nahm vielmehr, als er im J. 1827 eine neue größere Kunstreise antrat, seinen Weg über Berlin, Strelitz, Schwerin nach Copenhagen, und zurück über Hamburg, Hanover und Braunschweig. In Copenhagen traf er die Catalani nochmals; die meiste Auszeichnung fand er daselbst an dem Hofe des alle Wissenschaft und Kunst sehr werthschätzenden Prinzen Christian. Seine letzte Reise, auf welcher ihn sein Sohn, ein vielversprechendes Talent, begleitete, machte B. im J. 1832 über Dresden und Berlin nochmals nach Petersburg, von wo er erst im Mai vorigen Jahres wieder zurückkehrte. — Die vielen Ehrenbezeugungen und Auszeichnungen, welche B. an so vielen verschiedenen Orten und von den höchsten Seiten her zu Theil wurden, sind wohl der sicherste und zugleich schönste Beweis für die gute Begründung seines großen Rufs, der ihm besonders auf den letzteren Reisen stets weit und lange voraneilte, und es würde überflüssig seyn, hier noch einmal über ihn das zu wiederholen, was längst schon die competentesten Richter, wie z. B. ein C. M. v. Weber, als ihr unmaßgebliches Urtheil über ihn aussprachen. Die Zeit, die allverzehrende, hat bis jetzt noch nicht auf ihn einzuwirken vermocht: wie vor 20 und mehr Jahren, mit jugendlicher Kraft beherrscht er auch jetzt noch das Instrument, dem er nun bereits 4 Decennien mit ganzer Seele gelebt hat. Er ist der Meister, der Schuberts Ausspruch: „wer die Clarinette seelenvoll bläst, scheint der ganzen Welt, den himmlischen Wesen selbst eine Liebeserklärung zu machen," zur

Wahrheit erhebt! — Dasselbe gilt von ihm als Componist für sein Instrument; nah an 40 Werke hat er bis jetzt durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben: Concerte, Variationen, Quintette, Quartette, Divertimentos ꝛc., und sie alle verdienen, die einen vielleicht mehr (so op. 34 u. 35) die andern weniger, den Namen Kunstwerke, sind gründlich gearbeitet, geschmackvoll, voll Geist, selbst wo sie, die kühnste Fantasie noch beflügelnd, nur äußeren Glanz zu ihrem besonderen Zwecke zu haben scheinen, und bilden, wie es sich wohl nicht anders erwarten läßt, die beste Schule für die Clarinettisten. Daher möge denn des Meisters Muse auch auf diesem Gebiete noch ferner thätig bleiben! Sicherem Vernehmen nach soll derselbe noch eine reiche Zahl werthvoller Compositionen im Manuscript besitzen; gewiß im Interesse der Kunst und ihrer Literatur sprechen wir hier den Wunsch aus, daß sie nicht länger der Oeffentlichkeit vorenthalten bleiben möchten. bbb.

Barnard, John, war nach Burneys Erzählung (Gesch. III. p. 366) Canonicus an der St. Paulskirche zu London um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und trug das Meiste zu der Verbesserung des musikalischen Kirchendienstes unter König Carl I. von England bei. Zu dem Behufe veranstaltete er auch eine Sammlung der vortrefflichsten Kirchencompositionen englischer Meister, welche unter dem sehr langen Titel erschien: „Services and Anthems, such as are now used in the cathedrals and collegiate churches of this Kingdom, never before printed, whereby etc. etc.“ London printed by Edw. Griffin 1641. Uns ist das Werk, welches gewiß für die Geschichte, namentlich der Kirchenmusik, von größter Wichtigkeit war und noch seyn würde, gänzlich unbekannt geblieben. Auch Forkel kennt nichts mehr davon als den Titel. Wahrscheinlich war der schnelle Wechsel, der auf einmal in allen Gottesdienst eintrat und den kaum 2 Jahre vorher eingeführten musikalischen Theil desselben völlig aus den Kirchen entfernte, auch auf dieses Werk von nachtheiligstem Einflusse. Man brach die Orgeln ab, verbrannte alle der Kirche angehörende musikalische Bücher, und unter diesen war gewiß auch jene merkwürdige Sammlung, denn jetzt ist kein Exemplar mehr davon vorhanden, wo wir auch nachgeforscht haben. 13.

Barock (ital. barocco) heißt überhaupt alles Lächerliche, wenn es einen Anstrich des Närrischen, Seltsamen, Uebertriebenen hat, und darum auch der Geschmack, wenn er dasselbe vorzugsweise liebt. Hierauf gründen sich die Eigenschaften eines barocken Tonstücks. Die Melodie desselben schreitet fort in den seltsamsten Tonverbindungen, schwer zu intonirenden Intervallen, der Rhythmus erscheint contrastirend; die Harmonie verworren, die in ihr statthabenden Combinationen der Töne sind übertrieben, und die Modulationen so fremdartig und überhäuft, daß das Ohr nicht zu folgen vermag; auch die Dissonanzen tragen ihr Möglichstes dazu bei. Eine Reihe von Ausweichungen, z. B. durch lauter Nonen= oder sonstige hart dissonirende Accorde, muß jedenfalls barock werden. Ist übrigens eine solche Setzart charakteristisch, d. h. dem Ausdrucke des vorliegenden Objects angemessen, so ist sie in dem Falle keineswegs barock zu nennen, denn hiemit wird allemal zugleich ein Fehler in der Setzmanier bezeichnet, und je ausdrucksvoller eine Musik ist, desto richtiger ist sie auch. Der Höllenchor in „Robert der Teufel“ von Meyerbeer enthält die seltsamsten harmonischen Zusammenstellungen, das erste Finale in „Don Juan“ die seltsamsten rhythmischen Taktverbindungen, keine von beiden dieser Compositionen aber ist eigentlich barock zu nennen. Eben so finden sich z. B.

in der ersten Scene und Arie des zweiten Actes der „Euryanthe" von Weber überaus schwer zu intonirende Melodiengänge; diese aber sind charakteristisch, nicht barock. Darnach nun noch Beispiele von wirklich barocken Tonstücken aufzuführen, scheint uns überflüssig; es bieten sich deren leider mehr als nöthig dar, besonders in den Compositionen neuester Zeit.

Dr. Sch.

Baron, Ernst Gottlieb, Königlich Preußischer Cammermusikus, Lautenist, fruchtbarer Componist für sein Instrument und auch gründlicher musikalicher Schriftsteller, wurde geb. zu Breslau am 17ten Februar 1696 (Reichardt behauptet in seinem musikalischen Almanach 1685), war der Sohn eines Posamentiers und anfangs auch für dessen Handwerk bestimmt, entwickelte aber so frühzeitig ein vielversprechendes Talent zur Musik und zu den Wissenschaften überhaupt, daß der Vater ihn das Elisabethanum besuchen und von einem Böhmen, Namens Kohott, in der Musik unterrichten ließ. Das allgemein beliebteste Instrument war damals die Laute, diese wählte daher auch B. zu seinem Hauptinstrumente. 1715 bezog er die Universität Leipzig, um Philosophie und Jurisprudenz zu studiren, und in gleicher Absicht 1719 auch Halle. Hier aber erhielt seine große Liebe zur Musik noch mehr als früher die Uebermacht über seine eigentlich wissenschaftlichen Studien, und er entschloß sich, ganz der Musik zu leben. Nach einem jährigen Aufenthalte zu Halle, in welcher Zeit er sich auf seinem Instrumente noch mehr zu vervollkommnen gesucht hatte, bereiste er als Virtuose die Höfe Köthen, Schlaiz, Saalfeld und Rudolstadt, und ging darauf 1720 nach Jena und von hier 1722 nach Cassel. In Jena hatte er die wohlwollendste Aufnahme gefunden, nicht blos seines ausgezeichneten Lautenspiels, sondern auch seines liebenswürdigen Betragens wegen. Eins, was besonders den Studenten daselbst oft Gelegenheit zu allerlei Späßen gab, war seine unbegrenzte hohe Idee von der Schönheit und Macht seiner Kunst; alle die fabelhaften Geschichtchen von Arion und Amphion ꝛc. wollte er für möglich wahre Begebenheiten angesehen wissen, und man konnte ihn nicht böser machen, als wenn man der neueren Musik die Kraft und Wirkung absprach, welche die alte hervorzubringen vermocht habe. Dies war auch einmal der Fall in einer zahlreichen Gesellschaft, der auch der als Dichter nachher berühmt gewordene Günther anwohnte. Um seine Behauptungen zu beweisen, forderte man ihn auf zu spielen; B. läßt seine Laute holen, setzt sich mitten in den Kreis der aufmerksamen Zuhörer, spielt (wie einst Antigenides vor Alexander) und sucht durch alle möglichen Mittel das Gefühl der Liebe auszudrücken; wirklich auch scheint der Eindruck, den er auf die dicht um ihn gelagerten Zuhörer macht, wunderbar, allmächtig; es hatten sich diese in Liebe umschlungen und die freudigste Rührung spricht sich aus auf den Gesichtern; da geht er aber auf einmal über durch enharmonischen Wechsel in die bizarresten Tonweisen, spannt alle Segel seiner Kunst und malt den Zorn in den rauschendsten Accorden; bald springen alle Anwesenden auf von ihren Sitzen; je länger er spielt, je höher steigt die Raserei, Stühle, Tische, Gläser, Pfeifen, Alles wird zerschlagen, die Degen fahren aus den Scheiden, es entsteht ein Handgemenge, B. ist überglücklich ob der Wirkung seines Spiels, aber seine Laute wird zertrümmert und er muß die Flucht nehmen. Auf der Straße angekommen hört er ein lautes Gelächter, er kehrt um und erfährt nun zu seinem größten Schrecken, daß die muthwilligen Musensöhne alles das vorher verabredet hatten, und den gutmüthigen Orpheus, den leichtgläubigen, von seiner Kunst eingenommenen B. nur einmal zum Besten haben wollten. B. ging beschämt und voll Aerger

zu Hause, wurde aber am andern Morgen mit einer ungleich schöneren und besseren Laute erfreut, als seine frühere war. Uebrigens galt bei alle dem B. auch in Jena so wie überall für einen vielseitig gebildeten Künstler, für den besten Lautenisten seiner Zeit. Von Cassel, wo er den ausgezeichnetsten Beifall geärndtet hatte, wandte er sich nach Fulda, Würzburg, Nürnberg und Regensburg; 1728 erhielt er den Ruf als Cammermusikus nach Gotha an die Stelle des verstorbenen berühmten Meusel. Die an diesem Hofe eingetretenen Verhältnisse aber, und die Veränderungen, die der Fürst in seinem Hofstaate anordnete, veranlaßten ihn, Gotha nach kurzer Zeit wieder zu verlassen und sich nach Eisenach zu wenden, wo er 1732 die Stelle eines Cammermusikus erhielt. Hier blieb er bis 1737, und trat darauf in die Capelle des damaligen Kronprinzen von Preußen, nachdem er vorher noch eine erfolgreiche Reise über Merseburg und Köthen gemacht hatte. Er starb in Berlin am 26. August (Gerber setzt irrig den 12. April) 1760. — Von seinen vielen Compositionen ist für unsere Zeit keine mehr von Interesse oder praktischem Werthe. Dahingegen verdienen seine mehrfachen Schriften auf dem Gebiete der Theorie und Geschichte auch jetzt noch die aufmerksamste Beachtung. Die älteste darunter ist: „Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments, der Lauten, mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen herausgegeben.“ 2 Theile 1727. 8. Er schrieb dieselbe auf seiner zweiten Kunstreise. Ihr folgten dann „Beiträge zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute“ (in Marpurgs hist. krit. Beitr. Bd. 2. p. 65 ff.); ferner „Abhandlung von dem Notensysteme der Laute und der Theorbe“ (ebendaselbst Bd. 2. p. 119 ff.); „Abriß einer Abhandlung von der Melodie.“ 1756. 4. (verdiente wohl eine weitere Ausführung); „Zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien“ (Marpurgs hist. krit. Beitr. 1756. Bd. 2. p. 124 ff. und handelt 1) von den Naturgaben eines Capellmeisters überhaupt, und 2) von den Pflichten desselben in Ansehung des Verstandes und Willens); „Von dem uralten Adel und Nutzen der Musik.“ 1757 (nach Grosset aus dem Franz.); und endlich: „Versuch über das Schöne, da man untersucht, worin eigentlich das Schöne in der Naturlehre, in der Sittenlehre, in den Werken des Witzes und in der Musik bestehe.“ 1757. Es ist diese Schrift eigentlich nichts anderes, als eine Uebersetzung des Essai sur le beau von Yves Marie André (s. dies.), und ist nach Angabe des Titels in 4 besondere Capitel eingetheilt. Fs.

Baroni. Unter diesem Namen blüheten zu Anfange und um die Mitte des 17ten Jahrhunderts drei weitberühmte Sängerinnen. Die älteste und Mutter der folgenden beiden hieß **Adriana**, war eine geb. **Basile** aus Mantua, Baronin von Pian-Carreta, nachgehends Frau des Muzio Baroni, und nicht allein ihrer köperlichen Schönheit und geistigen Bildung, sondern auch, und dies zwar vornehmlich, ihrer umfang- und klangreichen Stimme, ihres anmuthigen ausdrucksvollen Gesanges und ihres schönen Leierspiels wegen der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung. Sie wurde besungen in den verschiedensten Gedichten, die nachher im J. 1623 in einer besonderen Sammlung gedruckt erschienen. — Die zweite, ältere Tochter der vorigen, **Catharina**, geb. zu Mantua, war zugleich Dichterin und Virtuosin auf der Harfe. In der „Idea della Veglia,“ Rom 1640. 12. sind mehrere ihrer Dichtungen enthalten. — Die dritte, jüngere Tochter der Adriana, **Eleonora**, wurde geb. zu Neapel und übertraf ihre Mutter und Schwester noch sowohl an Schönheit, als an Kunstgeschicklichkeit und Ruhm. In den Jahren um 1640 galt sie für die schönste und beste

Sängerin Italiens, spielte fertig Theorbe, sogar auch Baßgeige, und war zugleich eine gewandte, auch ihres moralisch musterhaften Lebenswandels wegen sehr hoch geachtete Dichterin. Im J. 1639 erschien eine bedeutende Sammlung von lateinischen, griechischen, italienischen, französischen und spanischen Lobgedichten, die nur allein sie zum Gegenstande des Preises hatten; die Sammlung führte deshalb auch den Titel: Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni. Auch Verse, von ihr selbst verfaßt, befinden sich darin; mehrere solcher aber in der 1638 unter dem Titel „Monumentum Romanum" zu Rom herausgegebenen Sammlung humoristischer Lieder auf den Tod des berühmten Claude Fabri von Peyrese. Eine ausführliche Schilderung des Talentes dieser Elon. B. findet man in S. Ussians „Recueil de divers traités." Paris. 1672. in einer am Schlusse noch angehängten Abhandlung über die italienische Musik von Maugars. 39.

Bärpfeife oder **Bärpipe** ist der Name eines Orgelregisters, ein gedecktes Schnarrwerk von 16, zuweilen auch nur 8 Fußton. Die Form der Pfeifen ist verschieden, rund, eckig ɪc., je nachdem diese von Metall (Blech, Zinn) oder Holz verfertigt sind; darin stimmen alle überein, daß sie von oben nach unten verjüngt zulaufen, oben also um ein Bedeutendes weiter sind als unten. Der Ton ist nicht sehr angenehm, breit, schnarrend, kräftig zwar und durchdringend, aber in einer gewissen Gemeinheit gleichsam im Widerspruch mit der Majestät und Erhabenheit, in welcher die Orgel den Kirchengesang begleiten soll. Daher findet man diese Stimme auch immer seltener in neuen Werken; die Alten liebten ihr Geschrei; und besonders in kleineren Orgeln früherer Zeit fehlt sie fast nie.

Barquarole, richtiger geschrieben Barcarole, s. dies.

Barrè, Antonio, römischer Tonkünstler, blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, als Componist rühmlichst bekannt seit dem Jahre 1550. Wenige von seinen Werken aber sind einzeln erschienen, die meisten sind in verschiedene Sammlungen eingeschaltet. 1555 errichtete er in Rom eine Notendruckerei; das erste Werk, welches in dieser erschien, war: Primo libro delle Muse a 5 voci; Madrigali di diversi Authori, und enthält außer den Compositionen von B. (dem Drucker) Werke von Arkadelt, V. Ruffo und J. Berchem. Ihm folgte in demselben Jahre noch eine ähnliche Madrigalensammlung mit Compositionen von verschiedenen Meistern. Wie Baini und nach ihm Kandler versichert, sind die von A. B. componirten Madrigalenstanzen von Fr. Bellano auf die Vermählung des Marcant. Colonna, als: „Sorgi superbo Tebro"; „Manda le ninfe tue"; „Eccoti pur che la Felice" etc. und zwei Madrigalen zu Ehren des Cardinals di S. Fiore, nämlich „Spirto gentil," und „Poichè per te." Baini fand kein Werk mehr, welches nach dem Jahre 1555 von B. gedruckt worden sey; dagegen erzählt Gerber nach Walther, daß 1588 wieder ein Liber primus Musarum cum quatuor vocibus zu Mailand von ihm erschienen sey, welches Motetten verschiedener Verfasser enthalten habe, und behauptet auch, daß in einer im J. 1563 zu Venedig gedruckten Sammlung von 3 Theilen mehrere Compositionen von B. enthalten wären. Wie viel Zuverlässiges an diesen Angaben ist, läßt sich nicht wohl nachweisen. — m —.

Barre, Michel de la, war ein zu Anfange des 18ten Jahrhunderts berühmter Flötist und Componist, geb. ums J. 1680 zu Paris, wo sein Vater einen ansehnlichen Weinhandel trieb. 1700 brachte er dort das Ballet „le Triomphe des Arts" und 1705 „la Venetienne" aufs Theater, welche beide viel Beifall fanden. Eben so waren zu jener Zeit auch seine Com-

positionen für die Flöte sehr beliebt; darunter XIII Bücher Duetten und III Bücher Trios. Er starb im J. 1743 zu Paris.

Barre, Mslle. de la, Sängerin aus der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, Tochter des zu jener Zeit ebenfalls sehr hoch geschätzten Clavierspielers Charles Henry de la B. zu Paris, war ums J. 1656 mit einem jährlichen Gehalte von 1000 Thlrn. (damals sehr viel) an dem Königlichen Hoftheater zu Copenhagen angestellt, ging später aber wieder in ihr Vaterland zurück, wo sie in hohem Ansehn stand. Nicht weniger als ihren Gesang bewunderte man damals auch ihr fertiges Clavier- und Lautenspiel. Ihr Tod fällt in die Zeit um das J. 1680.

Barre, Trille la, gewöhnlich geschrieben Labarre, s. dies. 28.

Barret, John, englischer Tonkünstler, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Musikmeister des Singechors am Christushospitale und Organist an der St. Mary at Hill-Kirche zu London, ein Schüler von Blow, und geachtet als einsichtsvoller Tonsetzer. Unter seinen Compositionen waren besonders die Gesänge beliebt, welche er zu mehreren Dramen gesetzt hat; auch seine Lieder und Balladen, wovon sich mehrere in den Pills to purge Melancholy befinden. Die charaktervolle naive Melodie des in England noch jetzt sehr bekannten Gesanges an die Königin Anna: Janthe the lovely etc. ist von ihm; zu seiner Zeit war dieselbe so allgemein beliebt, daß mehrere Operncomponisten sie mit Erfolg in ihren Werken benutzten. Mehr darüber findet sich in Hawkins Gesch. Bd. V.

Barriere, Mr. (den Vornamen wissen wir nicht), merkenswerther Violinvirtuos und verdienstlicher Instrumentalcomponist, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris. Seine Compositionen, welche den Mann von Kenntniß, Geschmack und Umsicht beurkunden und fast alle im ernsten Style verfaßt sind, bestehen in mehreren Orchestersachen, Sinfonien, Concerten, Quartetten, Trios und Duos, meistens für die Violine. Die letzte davon erschien nach Broderips (London 1799) und Traegs Katalog (Wien 1799) in dem Jahre 1799, was vermuthen läßt, daß er zu jener Zeit, oder wenigstens in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts starb. 22.

Barsanti, Francesko, angesehener Componist aus dem vorigen Jahrhunderte und Virtuose auf der Flöte und Hoboe, wurde geb. zu Lucca ums Jahr 1690, studirte zu Padua Jura, wählte nachher aber die Musik zu seinem eigentlichen Brodstudium, nahm Unterricht in der Composition wie auch in der praktischen Musik bei den berühmtesten italienischen Meistern seiner Zeit, und ging alsdann 1714, als er sich in dem Besitze der nöthigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten glaubte, in der Gesellschaft von Geminiani nach England. Hier machte sein seelenvolles und für damalige Zeit auch sehr fertiges Hoboenspiel allgemeines Aufsehen, und in London angekommen erhielt er daselbst auch alsbald eine Stelle im Opernorchester. Beim dasigen Publicum noch mehr als Flötist beliebt, fand er Gelegenheit, durch theuer bezahlten Unterricht sich ein ansehnliches Vermögen zu erwerben. 1719 ging er nach Schottland, vornehmlich in der Absicht, wenn auch mit Kostenaufwand, zur Verbesserung des dortigen Musikzustandes nach Kräften beizutragen, was ihm auch, bei seinem unermüdlichen Eifer, nach Hawkins Versicherung, dessen Geschichte wir diese Nachrichten entnehmen, in einem noch höheren Grade als David Rizzio gelungen seyn soll, namentlich in Bezug auf den Volksgesang, indem er eine große Menge schottischer Volkslieder sammelte, und sie in solcher Weise nach einem geläuterten

Geschmacke umarbeitete, daß ihre wesentliche Gestalt dadurch nicht viel verändert wurde. Im J. 1750 kehrte er nach London zurück, wurde aber seines vorgerückten Alters wegen nicht wieder als Hoboist, sondern als Bratschist beim Oper- und zugleich auch Vauxhall-Orchester angestellt. Der Gehalt, den er jetzt bekam, war nicht sehr groß, und der vieljährige Aufenthalt in Schottland hatte sein früher erworbenes Vermögen fast ganz aufgezehrt; er würde daher in seinen letzten Lebenstagen von den kummervollsten Nahrungssorgen gedrückt worden seyn, hätte nicht die bis auf diese Zeit zufällig aufgeschobene Herausgabe mehrerer seiner früheren Compositionen (mehrere Solos, Sonaten, Concerte für Flöte, Violine und Hoboe, auch ein Werk Antiphonien in Palestrina's Geschmacke, und verschiedene Sinfonien), und die Unterstützung seiner Tochter, einer achtungswerthen Sängerin und Schauspielerin am Coventgarden-Theater, ihn vor gänzlichem Mangel geschützt. Schottland wußte das Opfer, welches B. seiner Kunst gebracht hatte, nicht zu schätzen; selbst in England widerfuhr seinen für immer schätzenswerthen Verdiensten meistens nur von Seiten einsichtsvoller Kenner die wahre würdigende Anerkennung. Er starb ums J. 1760. Nach seinem Tode noch, 1780, wurden mehrere seiner Werke aufs neue gedruckt. 5.

Bart nennen die Orgelbauer die kleine länglich viereckige Platte, welche auf beiden Seiten des Labiums verschiedener Orgelpfeifen angelöthet ist, und das Zusammenhalten des Windes auf beiden Seiten des Kernes zum Zwecke hat. In der Form und Construction der Pfeifen einiger Orgelstimmen liegt es nämlich, daß diese nicht leicht ansprechen oder richtig intoniren, weil der Wind, wenn er aus dem Aufschnitte hervorströmt, sich sogleich verbreitet oder zerstreut, und nicht in gehöriger Masse in das Rohr der Pfeife dringt; dies wird verhütet durch die Bärte, die deshalb auch einen wesentlichen Einfluß auf die Tonstimmung der Pfeifen haben: zusammengedrückt oder weiter einwärts (der Mündung der Pfeife zu) gebogen, wird der Ton höher, und weiter auswärts gebogen, wird der Ton tiefer; geschieht Beides zu viel, so wird der Ton zuerst heulend, dann zischend und heiser, und spricht endlich gar nicht mehr an. In einigen Gegenden heißen die Bärte auch **Flügel**, Pfeifenflügel, Labienflügel; am häufigsten aber hört man den Ausdruck **Bart, Bärte**.

Barta, Joseph (irrig heißt er in einigen Katalogen Ludwig), geb. in Böhmen um das J. 1744, war später einige Jahre Organist bei den Paulinern in Prag, hielt sich alsdann aber seit dem J. 1778 als Componist zu Wien auf, und starb daselbst auch in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts. Er war ein gründlicher, durchbildeter Musiker; gleich seine erste Operette „Da ist nicht gut zu rathen," welche er in dem J. 1780 in Wien aufs Theater brachte, fand allgemeine Anerkennung; nur ein undramatischer Anklang an den Contrapunkt, der von seinem meisterhaften Orgelspiele vielleicht herrührte, wurde ihm zum Vorwurfe gemacht. Daher schrieb er sogleich, noch in demselben Jahre, die komische Oper „Il Mercato di Malmantile," und bewies damit, daß er auch in einem anderen und zwar ächt dramatischen Style zu schreiben vermochte. Ihr folgten dann noch die Operetten „der adelige Taglöhner" (1795), und „die donnernde Legion," beide recht artige Stücke, angenehm und unterhaltend. Außerdem setzte er auch mehrere Violinquartette, Sachen fürs Clavier, Gesänge, Lieder rc., die zum größten Theile, wie jene Opern, für jetzt zwar veraltet sind, zu ihrer Zeit aber sehr beliebt waren, unter den letzteren namentlich die Sopranduette, welche von Dilettantinnen viel gesungen wurden.

Bartei, von Einigen auch **Bartheus** geschrieben, Pat. Girolamo, römischer Tonkünstler, Componist, geb. zu Arezzo, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts General des Augustiner-Ordens zu Rom. Gerber führt zwei Werke von ihm an: Responsor. Fer. 5, 6 et Sabb. major. Hebdom. 4. parib. voc. Venet. 1607. — und Missæ à 8 voc. con B. cont. Rom 1608. Baini kennt noch ein drittes: Il primo e secondo libro delli converti à 2 voci. del M. R. P. F. Girolamo B. aretino dell' Ordine di S. Agostino accomodati per sonare con qualsivoglia stromento con la parte continua per l'Organo. Rom. 1618. Hierin sagt B. selbst, daß dieses das 11te von ihm herausgegebene Werk sey, und unsere Literatoren haben daher Ursache, ihre Forschungen nach Werken dieses gelehrten Mannes noch nicht einzustellen. 24.

Bartery, Andreas, ein geborner Ungar, und Kammeramts-Adjunct in der königlichen Freistadt Pesth; gehört, zufolge seiner Stellung, zwar nur in die Rubrik der Kunstfreunde, behauptet aber darin eine ausgezeichnete Rangstufe. Er behandelt nicht nur verschiedene Instrumente mit entschiedener Geschicklichkeit, sondern auch mehrere, durch den Druck verbreitete Compositionen, namentlich größer angelegte und durchgeführte Gesang-Scenen, beurkunden ein geistreiches, originelles Erfindungstalent. Vorzüglich jedoch rühmen sachverständige Zeugen seine noch handschriftlichen, trefflich gearbeiteten Violin-Quartetts, die ein sorgfältiges Studium der besten Muster dieser Gattung im lobenswerthen Verein mit einer höchst schätzbaren Eigenthümlichkeit beurkunden, und nur einen bereits renomirten Namen an der Stirn tragen dürften, um allenthalben sich eingänglich zu machen, und vor dem Forum der Kunstwelt Bewunderung und gebührende Anerkennung zu finden. — Die beabsichtigte Herausgabe eines bisher noch mangelnden Lehrbuches der Tonsetzkunst im vaterländischen Idiom ist zwar mittelst Prospectus angekündigt worden; des Werkes wünschenswerthes Erscheinen aber zur Stunde uns unbekannt geblieben. 18.

Barth, 1) Christian Samuel. Dieser große und einst so sehr bewunderte Meister auf der Hoboe wurde geb. zu Glaucha in der Grafschaft Schönburg 1735, erhielt seine erste Bildung auf der Thomasschule zu Leipzig unter den Augen des unsterblichen Sebastian Bach, wurde 1753 an dem fürstlichen Hofe zu Rudolstadt, und 1762 als Kammermusikus des Herzogs von Weimar angestellt. Im J. 1768 erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach Hanover in die Dienste des Prinzen von Meklenburg, 1772 mit einer namhaften Gehaltszulage nach Cassel, und endlich 1786 unter noch vortheilhafteren Bedingungen nach Copenhagen als Kammermusikus an die Königl. Hofcapelle. 1798 wurde er Alters und Schwäche halber mit einer jährlichen Pension von 500 Rthlr. seines Dienstes entlassen; die Ruhe, in welcher er darauf lebte, stärkte ihn wieder, und er starb erst am 8. Juli 1809, im 74sten Jahre seines ruhmvollen Lebens. Was die Kunst auf der Hoboe vermag, das leistete der vielseitig gebildete B. Noch lebende Personen, welche ihn während seines Aufenthaltes in Cassel hörten, versichern, daß nach ihm noch kein Virtuos auf diesem Instrumente erstanden sey, der mit dem schönsten Tone zugleich einen solch' seelenvollen Ausdruck zu verbinden gewußt habe, als er. Seine ganze gefühlvolle Seele hauchte er durch sein Rohr, das ihm die wohltönende Sprache nie versagte. Nach seinem Austritte aus der Königl. Hofcapelle erhielt sein Sohn — 2) F. **Philipp Christian**, welcher 1773 zu Cassel geboren wurde, und an der Seite, unter der sorgfältigen Leitung seines Vaters ebenfalls zum Virtuo-

sen auf der Hoboe sich ausbildete, die Stelle eines ersten Hoboisten, welcher er würdig vorsteht; allein, obschon derselbe unter den lebenden Künstlern für einen der größten Meister auf diesem so anstrengenden Instrumente gehalten werden muß, so soll er doch seinen im ewigen Andenken fortlebenden Vater noch nicht erreichen. Uebrigens gestehen wir aufrichtig, daß, als wir vor mehreren Jahren das Vergnügen hatten ihn zu hören, uns dennoch Ursache genug wurde, den ächten Künstler in ihm zu bewundern. Später ernannte ihn der König von Dänemark zum Direktor seiner Harmoniemusik. In dieser Eigenschaft hat er auch als Componist sich bewährt gezeigt. Dänemark hat wohl keinen umsichtigeren und geschmackvolleren Sammler seiner Lieder, denen er auch als würdiger Deutscher eine reiche Zahl von Sängern seiner Nation anreihete; und seine mehrfachen Compositionen (Concerte, Variationen, Rondo's ꝛc.) für Hoboe und Flöte, von denen leider noch die meisten im Manuscripte sich befinden, dürfen in jeder Hinsicht zu den besseren gerechnet werden, welche die Literatur jenen Instrumenten darbietet. Sie zeichnen sich aus durch Kürze, die einem solchen beschränkteren und der Harmonie ermangelnden Instrumente, als die Hoboe ist, sehr zu gute kommt, und sind sie besonders darauf berechnet, den Spieler sowohl von Seiten bedeutender Geschicklichkeit als auch eines mannigfaltigen und schönen Ausdrucks geltend zu machen, so darf auch dieses als eine besondere Empfehlung für sie sprechen. bbb.

Barth, Joseph Johann August, Tenorsänger der K. K. Hofcapelle in Wien, geb. den 29. December 1781 zu Großlippen, im Saatzerkreise des Königreiches Böhmen. Sein Vater, Fürstlich Schwarzenberg'scher Schaffner, zwar selbst kein Musik-Verständiger, aber ein großer Freund derselben, ließ alle seine Kinder diese schöne Kunst erlernen, und die beiden ältesten Söhne, Franz und Joseph, mußten tagtäglich, Sommer und Winter, trotz Hitze und Kälte, eine Stunde weit, nach Liebeschitz, zum Unterricht bei dem Schullehrer Fried. Aug. Pilz, wandern. Durch die gründliche Anleitung dieses würdigen Mentors machte Joseph, alle seine Comilitonen überflügelnd, solche erstaunenswerthe Fortschritte, daß er bereits im 8ten Jahre nicht nur mit seltener Tactfestigkeit und wunderschöner Stimme Sopran sang, sondern auch gewandt die Violine spielte, Flöte, Clarinette und Trompete blies, und bei jeden Anlässen im Stande war, diese Instrumente vollkommen genügend zu suppliren. — Des Vaters Stiefbruder, Jos. Dießl, aus Frankreich zurückkehrend, gewann den kleinen, eilfjährigen Neffen herzlich lieb, und errang sich die Zustimmung, ihn mit nach Budweis zur vollständigeren Ausbildung und zum Besuche der lateinischen Klassen nehmen zu dürfen. Allein, was der wohlwollende Oheim zu thun vermochte, reichte keineswegs hin; und der anstellige Knabe mußte frühzeitig schon darauf bedacht seyn, durch eigene Kräfte die Mittel zur Subsistenz zu gewinnen. — Die erworbenen Kenntnisse machten es möglich, selbst Lehrer in den meisten Streich- und Blaseinstrumenten zu werden; später nahm er für drei Jahre eine Anstellung als Clarinettist im Theaterorchester zu Linz an, wandte sich alsdann wieder der Heimath zu, ohne jedoch daselbst den versprochenen Civildienst zu erhalten. Da stellte sich endlich der von den Launen des Schicksals Verfolgte an die Spitze einer sogenannten Musikbande als Director, reisete allenthalben in den vaterländischen Gauen umher, componirte Menuetts, Ländler, deutsche, ungarische und polnische Tänze, wurde häufig zu Hochzeit-, Familien- und Kirchweihfesten geladen, und erlangte allmählig einen Ruf, der sogar bis zur Hauptstadt Prag drang, und ihm den Platz als Solo-Tenorist im Chor der

Niclas- und Thomaskirche verschaffte. Die Ernennung zum Buchhaltungsbeamten in der Hauskanzlei des Fürsten Joseph von Schwarzenberg hatte 1807 eine Uebersiedelung nach Wien zur Folge. Dort hörte zufällig seines Herrn jüngerer Bruder, Ernst, nachmaliger Bischof von Raab, ein wahrer Mäcen der Tonkunst, und selbst trefflicher Sänger, B.'s volle, glockenreine Metallstimme, und fand solches Wohlgefallen daran, daß er den gebildeten jungen Mann häufig in seine musikalischen Abendzirkel zog, und ihn durch den berühmten Meister Tomaselli in der italienischen Vortrags-Methode unterweisen ließ. — Nunmehr waren B.'s Glückswürfel gefallen, und bald schwang er sich zum Liebling des kunstsinnigen Wiener-Publicums empor. Es grenzte fast an die Unmöglichkeit, allen Einladungen zu entgegnen. Er sang eben sowohl bei Hofe, als in den Soiree's des höchsten Adels; in den gewähltesten Gesellschaften; mit uneigennütziger, zuvorkommender Bereitwilligkeit in vielen Künstler-Academien, zum Vortheile wohlthätiger Anstalten, in den großen Societäts-Concerten, so wie in jenen der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, dessen Comitee ihn auch aus dankbarer Erkenntlichkeit und rücksichtlich seines ausgezeichneten Wirkens als Mitglied des Repräsentantenkörpers aufnahm. Den schönsten, ehrenvollsten Lohn aber brachte der 19te März 1819, mit der Ausfertigung des wohlverdienten Anstellungs-Decrets als K. K. Hofcapellist. — Jahre haben zwar den frischen Jugendschmelz abgestreift, aber an dem gründlich gebildeten Kunstsänger kann selbst Chronos Eisenzahn nur fruchtlos sich erproben. 81.

Barthel, Johann Christian, Hoforganist zu Altenburg, wurde geboren am 19. April 1776 zu Plauen im Voigtlande, und starb am 10. Juni 1831 zu Altenburg. Unter dem Zusammentreffen mehrerer sehr glücklicher Umstände entwickelten sich die Kunstanlagen und Talente dieses achtbaren, gründlichen Componisten und fertigen Orgel-, Clavier-, und Violinspielers frühzeitig. Sein Vater, Steuereinnehmer zu Plauen, war ein eifriger Verehrer der Tonkunst, und übergab ihn deshalb schon in seinem 5ten Jahre dem damals noch mit Recht berühmten Organisten Rösler zum Unterricht im Clavierspiele, und zwei Jahre später auch einem anderen Musiker zum Unterrichte auf der Violine. Die zweckmäßige Leitung seiner Lehrer, verbunden mit den vielseitigsten Aufmunterungen seines Vaters und seinen eigenen vielversprechenden Anlagen, ließ ihn seltene rasche Fortschritte in der Behandlung seiner Instrumente machen. Noch nicht 12 Jahre alt spielte er einst bei dem Cantor Doles zu Leipzig eines der schwersten Clavierconcerte von Mozart mit solcher Fertigkeit und Präcision, daß ihn selbst der gerade anwesende Componist mit Beifallsbezeugungen überhäufte. Von dieser Zeit an blieb er als Alumnus auf der Thomasschule zu Leipzig, und bildete sich sowohl im Clavier-, Violin- und Orgelspiele, als im Gesange und der Theorie der Musik weiter aus unter der Leitung des unvergeßlichen Hiller und des Organisten Görner. Vielleicht in Folge seines männlich ernsten Charakters und ganzen Wesens, wodurch er sich als Kind schon auszeichnete, wurde die Orgel sein Lieblingsinstrument. In seinem 14ten Jahre wurde er Organist beim Gottesdienste der Freischule zu Leipzig, und als 16jähriger Jüngling (1792), auf Hillers Empfehlung, als Concertdirector und Musiklehrer an den Fürstlich Schönburgischen Hof berufen, wo er nicht nur wegen des vortrefflichen Unterrichts, den er den Prinzessinnen u. A. ertheilte, sondern auch wegen der Verbesserung des ganzen dortigen Musikzustandes in Ansehen stand: binnen drei Jahren brachte er es dahin, daß fast alle am Hofe Anwesenden an den daselbst veranstalteten

größeren Musikaufführungen thätigen Antheil nehmen konnten. Nach dieser Zeit ging er wieder nach Leipzig zurück, um seine Studien zu vollenden, wurde aber nach zwei Jahren schon (1798) als Cantor und Musikdirector in Greiz angestellt. Auch hier erwarb er sich keine geringen Verdienste um die musikalische Bildung durch Concerte, musterhaftes Orgelspiel, und gediegene Compositionen für Kirche und Kammer. Eine Reise, welche er in dieser Zeit auf Brand's Veranlassung durch Deutschland, und zwar mit dem glücklichsten Erfolge, als Orgelvirtuose unternahm, brachte ihm 1804 den Ruf als Hoforganist nach Altenburg, an des verstorbenen würdigen Krebs Stelle, wo er dann 27 Jahre lang unermüdlich thätig war im Gebiete der Kunst, der er sich mit ganzer Seele ergeben, und zu deren Beförderung er nach Kräften mitgewirkt und auf alle Weise vieles beigetragen hat. Von seinen zahlreichen Compositionen sind zwar nur wenige gedruckt (einige wohlgehaltene Orgelstücke), in den kleineren Kreisen aber, wo sie im Manuscripte bekannt und aufgeführt wurden, waren sie von wesentlichem Einflusse auf die Läuterung des Geschmacks in ihrem Gebiete (der Kirchenmusik), und unter den von ihm hinterlassenen Papieren befinden sich noch manche, die wohl einer weiteren Verbreitung werth wären, namentlich Cantaten, Psalme, Orgelphantasien, und einige Motetten.

B.

Barthelemon, Hippolite, zuletzt Musikdirector am Vauxhall-Orchester zu London, einer der gewandtesten und geschmackvollsten Violinspieler und achtbarsten Componisten des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Franzose, hatte seine erste Bildung in Paris erhalten, wo er auch im J. 1763 (Gerber behauptet 1768) seine erste Operette „le Fleuve Scamandre," ein gefälliges Werk, auf die italienische Bühne brachte. Als Virtuos von Ruf ging er 1766 (Gerber sagt 1769, allein Burney, aus dessen Geschichte wir diese Nachricht mittheilen, behauptet 1766) nach London; sein grandioses, feuriges Spiel, voll beseelten Ausdrucks, machte daselbst Aufsehn, mehr aber noch seine Opern, welche er hier alsbald componirte und aufs Theater brachte: „The Judgement of Paris," „Pelopida," „der Zaubergürtel," „Election," und „Maid of the Oaks." Der Beifall der ersteren war außerordentlich; nach ihr wurde ihm sogleich die Direction des Opernorchesters übertragen. Aus der zweiten erschienen viele einzelne Nummern als besondere Favoritsachen der englischen und französischen Dilettanten; die dritte wurde unter dem gegebenen Titel auch in Deutschland bekannt; die vierte machte von allen das wenigste Glück, und dennoch sagt Burney von ihr, daß sie mehrere Geniezüge und kühne Modulationen enthalte, die von einem Verfasser große Werke von Werth erwarten lassen. Im J. 1777 unternahm B. eine Kunstreise nach Deutschland, und von hier nach Italien. In beiden Ländern, obgleich in musikalischer Beziehung so sehr verschieden in Styl und Geschmack, hatte er sich des ungetheiltesten Beifalls und der wohlwollendsten Aufnahme zu erfreuen. In Neapel spielte er vor der Königin, und erhielt von derselben, zum besonderen Zeichen ihres Beifalls, ein eigenhändiges Empfehlungsschreiben an ihre Schwester, die Königin von Frankreich, welches er auch zu Versailles in Person überreichte. Nach einem kürzeren Aufenthalte in Frankreich, seinem Vaterlande, kehrte er 1779 nach London zurück, um es nie wieder zu verlassen. Länger denn 24 Jahre lebte er daselbst noch im Besitze der allgemeinsten Achtung, als Mensch, so wie als Künstler, glücklich und zufrieden. Von seiner Kunst gab er in dieser Zeit noch manches Zeichen: im J. 1794 noch, als alter Mann, bezauberte er die dankbaren Engländer

durch seinen seelenvollen Vortrag eines Corellischen Adagio's, und bis zum J. 1803 hin beschäftigte er die Londoner Pressen stets mit immer neuen Compositionen für Violine, Clavier und auch Orgel. Erstere (Concerte, Trio's und Duette) sind die besseren; man sieht es ihnen an, daß ihr Verf. Meister war auf diesem Instrumente, zugleich aber auch Meister im Gesange, so kühn sind ihre Figuren und dabei doch cantabel ihre Melodien. Die Claviersachen bestehen meistens in gut gewählten Schulstücken (Lessons), die jedoch, den jetzigen Anforderungen nach, der Zeit verfallen sind; so auch die Orgelstücke (Voluntaries), welche sich übrigens vor vielen anderen jener Zeit bedeutend auszeichnen. T.

Barthelemy, Jean Jacques, geb. zu Aubagne am 20. Januar 1716, gest. am 30. April 1795, s. Literatur.

Bartholdy, s. Mendelssohn-Bartholdy.

Bartholinus, Caspar, s. Literatur.

Bartholomäus, Anglicus, von Andern auch B. Glantville oder blos Glanvil, und B. Gaetanus genannt, s. Literatur.

Bartholutius, Rufinus, gehört zu den ältesten Contrapunctisten, war Franziskanermönch, und stand in Italien, namentlich zu Bologna, Padua und Venedig, als Componist in großem Ansehn. Er soll der erste gewesen seyn, welcher für zwei abgesonderte Chöre zugleich setzte; Hadrian Willaert, welcher nach ihm diese Kunst weiter ausführte und verbreitete, lebte ums J. 1540, und so läßt sich annehmen, daß B—s Blüthezeit noch in das 14te Jahrhundert zurückfällt.

Bartolini, Simon, genannt B. Perugino, Sänger in der päpstlichen Capelle um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, in welcher Zeit er überhaupt für einen der größten Tonkünstler Roms galt. Alles übrigens, was wir noch von diesem Meister wissen, ist, daß er im J. 1545 als Director und Vorsänger mit noch mehreren Anderen aus der Capelle vom Papste zu dem Trientinischen Concilium geschickt wurde. Vergl. Adami Osservaz. per ben regol. il Coro.

Bartolini, Vincenzo, Castrat, war bei der italienischen Operngesellschaft, welche sich ums J. 1792 zu Cassel aufhielt, ein ausgezeichneter Contraaltist, mit einem Stimmumfange von mehr denn 2 vollen Octaven (f bis zweigestrichen a), einer seltenen Kehlfertigkeit, vortrefflichen Schule und neben einer besonders angenehmen Klangfülle seines Stimmentones an sich mit dem ausdrucksvollsten Vortrage. Der Geheimerath v. Apell, der vom Landgrafen von Hessen-Cassel als Director jener Gesellschaft angestellt war, schätzte ihn sehr hoch, und hat mehrere Bravour- und andere Gesänge eigens für ihn componirt. So z. B. die Scene „Basta cosi etc.“ G.

Baryphonus. Der verdienstliche musikalische Schriftsteller dieses Namens hieß eigentlich Grobstimme, Heinrich; B. klang ihm angenehmer, und so übersetzte er jenen seinen eigentlichen Namen in diesen ursprünglich griechischen (βαρυφωνια — tiefe Stimme, Baß; βαρύφωνος — der eine solche hat, Bassist). Er war Cantor zu Quedlinburg, geb. zu Wernigerode ums J. 1580, und soll 18 Abhandlungen über musikalische Gegenstände in lateinischer Sprache geschrieben haben, von denen aber nur 4 im Drucke erschienen sind: Isagoge musica. Magdeburg 1609. 8. — Plejades Musicae, quae in certas Sectiones distributae praecipuas Quaestiones musicas discutiunt, etc. etc. Halberstadt 1615. 8. — Ars canendi, Apho-

rismis etc. etc. Leipzig 1626 u. 1630. 4. — Und Institutiones Musico-Theoricae ex fundamentis mathematicis exstructae. Leipzig 1620. 4. Die zweite erlebte mehrere verschiedene Auflagen und Ausgaben, worunter eine zu Magdeburg erschienene mit einer Vorrede de numero septenario vermehrt ist. Von den übrigen 14 ungedruckten führt Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon die weitläuftigen Titel an. Wer sich dafür interessirt, findet noch weitere Nachrichten darüber in Mattheson's Orch. III. p. 585. — Praetorius, Synt. III. p. 227., auch bei Gruber in seinen Beiträgen zur musikalischen Literatur p. 16, und in Walthers Lexicon.

Baryphonus (aus dem Griechischen, s. den vorherg. Art.) — ein selten gebrauchter Kunstausdruck für Bassist (s. dies.), einer der eine Baßstimme hat. 48.

Barypycni hießen bei den Griechen und Römern eine bestimmte Gattung der Soni stantes (s. dies.) oder der beiden äußersten Töne eines Tetrachords (s. dies.), und zwar diejenigen Töne, welche in jedem Tetrachorde die ersten waren, also unser tiefes h, kleine e, a und h, und eingestrichenes e. Vergl. die angezogenen Artikel.

Baryton — wird als ein sehr angenehmes Cammerinstrument gerühmt, von ungemein lieblichem Tone, vorzugsweise zum Ausdrucke melancholisch sanfter Gefühle geeignet. Bezüglich der Gestalt kömmt es der Gambe (Viola da Gamba) am nächsten; nur hat es ein breiteres, mit sieben Darmsaiten bezogenes Griffbrett, und unter demselben am Halse noch 16 andere von Messingdraht; erstere werden meist zweistimmig mit dem Bogen angestrichen; letztere aber blos mit der Daumenspitze berührt, und neun Bünde dienen zur Hervorbringung der halben Töne. Die Stimmung der oberen Saiten ist, vom e der eingestrichenen Octave angefangen, abwärts: e, h, f, d, a, e, und contra h; jene der unteren Metall-Corden, mit dem tiefen e im Subbaß beginnend, und diatonisch stufenweise bis zum a aufsteigend. Die Behandlungsweise ist keineswegs leicht, und setzt nicht nur Geschmack und Empfindung, sondern auch einen hohen Grad, nur durch angestrengte Uebung zu erringender, Kunstfertigkeit voraus; dadurch, verbunden mit dem Umstande, daß es ihm zum Orchester-Gebrauche an ausgiebiger Kraft gebricht, wird es erklärbar, warum der einst so gefeierte Baryton, die beliebte Viola di Bardone (wie er ital. heißt), worauf so viele Virtuosen frisch grünende Lorbeeren sich pflückten, der Gegenwart gar so sehr entfremdet, ja fast gänzlich unbekannt geworden ist. — Nicht ganz richtig schreibt man Baryton wie Bariton (die Baßstimme). 18.

Bas-dessus — der französische Name des Discant oder Sopran, siehe diese.

Basile, Adriana, Sängerin, s. Baroni.

Basilius, der Heilige, weil es noch mehrere Kirchenlehrer dieses Namens gab auch der Große genannt, war Bischof zu Cäsarea in Cappadocien, geb. 329, gest. am 1. Jan. 379, und machte sich als ein inniger Verehrer der Musik um diese sehr verdient durch die Einführung der Psalmodie im Oriente, so wie Ambrosius im Occidente. Seine übrigen großen Verdienste um Alles, was die Kirche und das Mönchsleben anging, wegen welcher er auch jetzt noch von der griechischen Kirche als ihr vorzüglichster Schutzheiliger verehrt, und alle Jahr am 1. Januar ihm zu Ehren ein großes Fest von derselben gefeiert wird, — gehören nicht hieher. 48.

Basily, Andreas (der ältere). Dieser hauptsächlich in der Gluckschen Periode blühende Meister ist, mit sammt den folgenden, von unserm Gerber in seinem alten und neuen Lexicon der Tonkünstler übergangen worden, und so wird man ihn freilich auch nicht in den nur zu treuen französischen Abschreibern suchen dürfen. Daß aber auch Peter Lichtenthal in seinem italienischen Werke „Dizionario e Bibliografia della Musica" (Mailand in 4 Th.) größtentheils alle, selbst italien. Meister, die zufällig von Gerber unerwähnt blieben, übergeht, ist auffallender und sollte nicht so seyn, ob wir gleich wissen, daß die Hauptsachen eben auch nur wieder Uebersetzungen unsers Gerber und Forkel (d. Literatur) sind, welchen letzten er doch mehr aus den neueren Zeiten fortgesetzt hat. Die neueren italien. Schriftsteller sind größtentheils nicht die arbeitsamsten und ihre Nachrichten befriedigen selten. Selbst Perotti berichtet in seiner gekrönten Preisschrift über den Zustand der Kunst in Italien (Venedig 1812 in 8. S. 120) nicht viel von diesem ausgezeichneten Contrapunctisten, der als Capellmeister an der Santa Casa zu Loretto sich bei allen Kennern in große Achtung setzte und dieser Kirche die kostbarsten geistlichen Werke, meist im Manuscript, hinterlassen hat. Er st. daselbst 1775. Sein einziger Sohn

Basily, Francesco, geb. zu Loretto 1766, der in den Anfangsgründen der Musik von seinem Vater unterrichtet worden war, wurde von seiner Mutter gleich nach dem Tode ihres Gatten, noch im 9ten Lebensjahre, nach Rom geführt, wo er bei dem Abbate Tannacconi, einem dort berühmten Contrapunctisten, seine Studien eifrig fortsetzte, so daß er in wenigen Jahren öffentliche Proben seiner Kenntnisse im Kirchenstyl vor bewährten Kennern ablegen konnte. Es wurde ihm darauf von dem Istituto filharmonico di S. Cecilia das Capellmeisterpatent ertheilt, auch wurde er bald nachher als solcher zu Foligno angestellt. Hier componirte er die Cantate „Arianna e Teseo" und die Posse „la Locandiera", die zu Rom aufgeführt wurden; dann zu Florenz die Opern „Achille" und „il ritorno d' Ulisse"; zu Venedig die Oper „Antigona". Jetzt wurde er als Capellmeister nach Macerata versetzt, wo er die Posse „Convien adattarsi" componirte, die in Venedig äußerst beifällig aufgenommen wurde. Seine folgende Posse „l'unione mal pensata" und die Buffo-Oper „lo Stravagante" hatten keinen so glücklichen Erfolg. Eine Zeit lang trat er als Componist zurück, da er sich hier mit einer reichen Frau vermählte, die ihm 5 Töchter und einen Sohn gab. Die bürgerliche Lage veränderte sich und er mußte sich, von seiner Gemahlin getrennt, wieder zur Thätigkeit entschließen und die Capellmeisterstelle seines Vaters in Loretto annehmen. Den Sohn nahm er mit sich, die Töchter wurden in einem Kloster erzogen. Abermals versuchte er sich mit den Opern „l'ira d'Achille" und „l'orfana egiziana", die in Venedig lebhaften Beifall fanden. Weniger gefiel die 1819 componirte Oper „il Califo e la Schiava" und in demselben Jahre „Gl' Illinesi", deren Furore bald nachließ. In Rom wurde 1820 seine Oper „Isaura e Ricciardo" auch nur 3 Male gegeben. Man wird sich diesen verschiedenen, meist jedoch geringen Erfolg seiner Opern in Italien am Besten erklären, wenn man sich erinnert, was im Febr. 1813 bereits ein kunsterfahrner Reisender unseres Volks über ihn berichtete: „er verdient um so mehr ausgezeichnet zu werden, da er hier (in Italien) schlechterdings nicht nach Würden gekannt und hervorgezogen, vielmehr vom Neid und von der Oberflächlichkeit möglichst unterdrückt wird. Seine Compositionen sondern sich von dem gewöhnlichen Schlage ganz ab. Davon sind — sein schönes, auf's Edle ge-

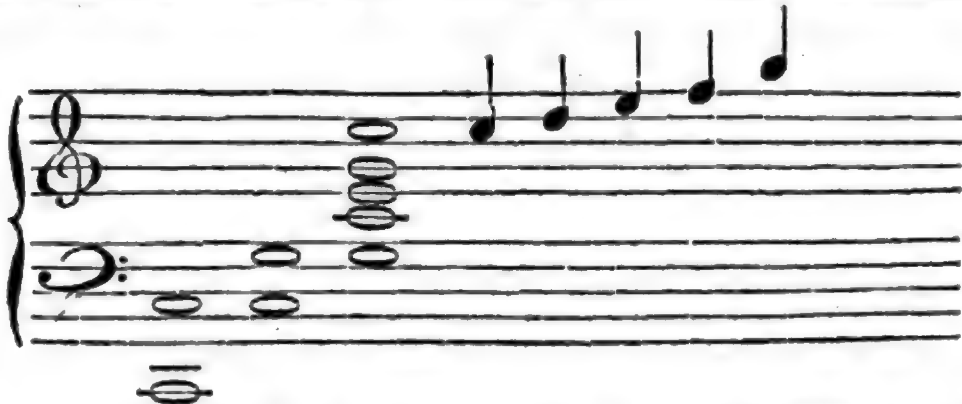
richtetes Talent vorausgesetzt — die Ursachen: er ist ein gründlicher Contrapunctist und hat sich vornehmlich nach ältern Italienern und nach Deutschen gebildet. Er ist auch ein trefflicher Clavierspieler und liebt und übt als solcher vor allen deutsche Compositionen für dieses Instrument. Ich selbst habe ihn vorzüglich Arbeiten von Beethoven und Dussek mit aller Fertigkeit, größter Präcision und schön im Sinne der Meister vortragen gehört. Allein eben diese Anhänglichkeit an deutsche Musik wird ihn hier in Italien zur Schwäche gerechnet." — Wir freuen uns hinzu setzen zu müssen, daß dies durchaus nicht von Allen geschieht, auch nicht mit allen seinen theatralischen Leistungen geschehen ist. Denn als z. B. 1824 seine geistliche Oper oder sein Oratorium „Sansone" in Neapel aufgeführt wurde, genoß sie eines ausgezeichneten Beifalls der Menge, und Zingarelli legte ein höchst ehrenvolles schriftliches Zeugniß über dieselbe nieder, indem er dieser Composition echte Kunst und wahrhaft guten Ausdruck der Worte in einem eigenhändigen Schreiben zuspricht. In Nr. 7 der allgem. Leipz. musikal. Zeitung vom Jahre 1825 ist uns eine Romanze daraus mitgetheilt worden (Beilage). — Dennoch ist nicht zu leugnen, daß er im Allgemeinen in dem heutigen Italien nicht nach Verdienst geschätzt und von manchem Maestro wohl auch verfolgt worden ist. Daher sehnte er sich freilich nicht selten, seine Talente im Auslande benutzen zu können, ist jedoch immerhin redlich in seinem Character und munter in geselligen Verhältnissen geblieben, der Kunst und der Echtheit derselben treu ergeben bis in's Alter, was er unter Anderm namentlich in vielen seiner Messen bewies, deren er, so viel uns bekannt, etwa 20 geschrieben hat, nebst einer Menge großer und kleiner Kirchenmusiken verschiedener Art, von denen mehrere in Florenz, Leipzig, Mailand ꝛc. gedruckt worden sind. So werden auch Sonaten für das Pianoforte, 3 Quartetten in Haydn's Styl (ungedruckt) gerühmt. In Mailand wurde er 1827 zum Censore am dortigen Conservatorium der Musik ernannt. Unter solchen Verhältnissen wird man sich nicht wundern, wenn der tüchtig gebildete Componist zuweilen der Liebhaberei der Zeit und des Geschmacks unter seinen Landsleuten etwas mehr gestattete, als zu wünschen seyn möchte. Wir könnten schon seine zwei=, drei=, vier=, sechs= und achtstimmigen Offertorien mit obligater Orgelbegleitung hieher rechnen (gedruckt), wenn man nicht wüßte, daß gerade Offertorien nicht im ganz ernst gehaltenen Style geschrieben zu werden pflegen, damit sich die Seele der Hörer vom Ernst erhole, was nun einmal die Ansicht selbst mehrerer Geistlichen ist. Augenscheinlicher und weit weniger am Orte ist sein Nachgeben gegen den allgemeinen Geschmack des heutigen Italiens in seinem 1830 oder 1831 in Mailand bei Ricordi gedruckten „Confitebor, Salmo CX a quattro voci con grand Orchestra." Vergl. die Recension von G. W. Fink in der Leipz. allgem. musik. Zeitung Nr. 4, 1831. — Sein einziger Sohn

Basily, Basilio, wurde von ihm selbst in der Tonkunst unterrichtet und sowohl zum Sänger und Clavierspieler, als auch zum Componisten gebildet. Er soll eine nicht so starke Gesundheit als sein Vater besitzen. Zuerst trat er als Tenorist mit etwas schwacher Stimme, aber mit guter Methode und schöner Geläufigkeit in Paccini's „Sposa fedele" auf dem Theater zu Ferrara auf (1826); im folgenden Jahre in Pesaro, wo er sich auch als wackerer Pianofortespieler und angehender Componist in einer Ouverture für volles Orchester zeigte, die recht guten Eingang fand. In den beiden letzten Jahren fehlen die Nachrichten von ihm und seinem Vater. — † b.

Basis nennt man in der Musik bisweilen auch die tiefste Stimme einer Harmonie, den untersten Ton eines Accordes. Wörtlich heißt es: der Grund, die Grundlage. Davon kommt wahrscheinlich auch der Name Baß her.
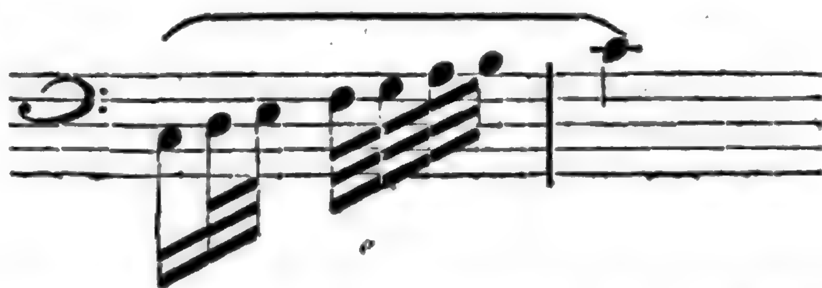
Baß (von basis — die Grundlage, das Fundament), in der Composition die tiefe oder Unterstimme, gleichviel von welchem Organ, von welchem Orchesterinstrumente sie vorgetragen wird. Der Baß ist nächst der Oberstimme die am meisten auffallende, am freiesten bewegbare, am reichsten wirksame Stimme, da er die zweite der äußern Stimmen, und in seiner Bewegung nach der Tiefe hin uneingeschränkt und unverdeckt, ungestört ist, wogegen die Mittelstimmen nach oben und unten von den äußern Stimmen umgeben, beschränkt und verdeckt sind. In Bezug auf Harmonie ist er sogar die wichtigste Stimme zu nennen, da er vorzugsweise die Grundtöne der Accorde enthält und diese nur bei ihm ihre volle kräftige Wirkung thun; da ferner von ihm aus auch die Umkehrung der Accorde statt hat, von ihm aus und im Verhältniß zu ihm die Mehrzahl der Vorhalte empfunden wird (nämlich die in den andern Stimmen liegenden) und umgekehrt die in ihm enthaltenen Vorhalte (indem sie gleichsam den ganzen Accordbau in Frage stellen — vergl. d. Art. Vorhalt) die wirksamsten sind; da endlich er am geeignetsten und gebräuchlichsten ist für die harmonisch so wirksame und wichtige Figur des Orgelpunctes. — Es ist noch zu bemerken, daß er es am besten verträgt, ja nach der Natur des Tonwesens *) fordert, von dem Gewebe der übrigen Stimmen entfernter zu bleiben, um eine Octave und noch weiter von ihnen abzustehen, während die andern Stimmen gerne nahe zusammenhalten und sich im Allgemeinen nicht gerne über eine Quinte oder Sexte von einander entfernen. Hieraus folgt, daß die Töne des Basses sowohl in harmonischer als melodischer Hinsicht in besondrer Deutlichkeit und Wirksamkeit sich von der Masse der Mittelstimmen loslösen. Hierin zeigt sich, wie im Obigen die harmonische, so jetzt die melodische Wichtigkeit des Basses. Er für sich allein kann einen charakteristischen Gegensatz gegen die Gesammtheit der übrigen Stimmen bilden, und daher ist er von den besseren Componisten stets mit Sorgfalt benutzt und ausgebildet worden. Dies ist namentlich in den besseren Orgelcompositionen und vor allen in den Meisterwerken Seb. Bachs zu sehen, der die Orgelbaßstimme, das Pedal, mit einer Selbstständigkeit, Wichtigkeit und Würde zu führen weiß, daß sie allen Künstlern zu ewigem Muster dastehen wird, und als eine Hauptmacht seiner Composition erscheint. Der Charakter der Baßstimme in melodischer Beziehung hängt aber zuletzt noch von der Eigenthümlichkeit aller dieser Tonlagen ab: langsamer, massen-

*) Dies ersieht man schon an der Folge der Töne nach ihren akustischen Verhältnissen:



in denen sich die Entfernungen und Lage des Basses, der Mittelstimmen (die Harmoniefülle) und der melodieführenden Oberstimme vorbedeutet zeigen.

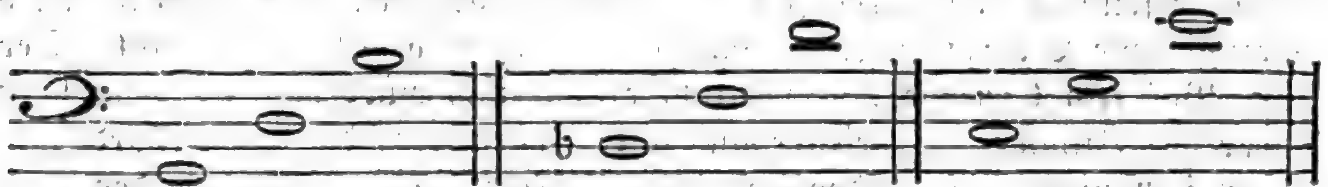
haftcr (materieller) und stärker (voller, körniger) anzusprechen. Die Akustik lehrt, daß ein tönender Körper etwa 128 Schwingungen in einer Sekunde machen muß, wenn das große C, also 256, wenn das kleine c ertönen soll, folglich 512 für das eingestrichene, 1024 für das zweigestrichene. Um einen Ton (seine Höhe) zu erkennen, muß man irgend eine Anzahl dieser Schwingungen durchgehört — an ihnen das Gesetz ihrer Bewegung erkannt haben; es ist also einleuchtend, daß die je tiefern Töne verhältnißmäßig langsamer erkannt, verstanden werden. — Ferner ist aus der Akustik bekannt, daß die Längen der tönenden Körper sich umgekehrt verhalten, wie die Tonhöhen derselben. Eine das große C intonirende Pfeife (Luftsäule) oder Saite wird also noch einmal so lang seyn als der Tonkörper für das kleine c, also noch dreimal so lang als der für das zweigestrichene c; es wird mit ihm daher mehr Materie in Bewegung zu setzen, mithin auch mehr materiale Kraft verbunden seyn müssen. Hieraus folgt nun, daß der Gang der Baßstimme auch aus physischen Rücksichten langsamer und gewichtiger erscheinen muß, als der höherer Stimmen, und daß eine verhältnißmäßig zu schnelle Bewegung den einzelnen Tönen ihre Verständlichkeit entzieht. Ja, die physischen Verhältnisse treten auch der Ausübung entgegen; auf tiefen Streich= und Blasinstrumenten können die Töne weniger schnell producirt, mit einander verbunden werden als auf höheren; so auch hat der Baß nicht die Volubilität des Tenors, der Alt nicht die des Soprans. Hiernach ist nun der Character der Baßstimme ernst, gewichtig, kraftvoll, würdig; gern nimmt sie ihren eigenthümlichen, besondern Gang, gern bewegt sie sich in großen Schritten, z. B. durch Grundtöne, quarten= und quintenweis, oder octavenmäßig oder in großen Richtungen durch harmonische Beitöne von den übrigen Stimmen weg=, oder wieder zu ihnen hinschreitend, vorzugsweis die wichtigsten Accordtöne ergreifend, sodann auch die Hauptmomente des Rhythmus bekräftigend oder auch dem rhythmischen Gange der übrigen Stimmmasse opponirend. Der schnellsten Bewegung (so wie der feineren und zarteren melodischen Rüancirung) enthält sie sich lieber, wendet sie wenigstens nur gleichsam im Vorüberrauschen, um einen Zielpunct schärfer und stärker zu treffen, an, — z. B. in solchen Figuren:



(wo es auf den letzten Ton abgesehen ist, in den man hineinstürzt) oder in der Umkehrung mit der Oberstimme, um einer voll und stark wiederholten Melodie eine rauschende, sausende Figur entgegen zu stellen u. dergl. m. In aller Hinsicht erkennt man sonach die Bedeutsamkeit des Baßes, und mit Recht gilt seine gedankenreiche, wohleingreifende Führung als eines von den sichersten Kennzeichen einer tüchtigen Bildung im Satze, das sich daher auch bei allen Meistern, namentlich aber bei den Deutschen vor den Italienern und Franzosen findet, wogegen die dürftigste Baßführung stets der letztgenannten, von Grund aus unmusikalischen Nation erb= und eigenthümlich gewesen ist. Unter uns aber hat sich in diesem Puncte Seb. Bach und nach ihm Beethoven und Jos. Haydn am größten gezeigt. Bachs Führung der Bässe offenbart den tiefsten und reichsten Harmoniesinn und ein

geradezu vollendet zu nennendes Studium in dieser Grundlage aller Musik; Beethoven, mehr in homophonen Sätzen webend, führt hier den Baß zu den eigensten selbstständig — man möchte bisweilen sagen, einsiedlerisch für sich hingehenden, tiefsinnigsten Weisen an, während Haydn oft im kleinsten Raume (in den Menuetten seiner Sinfonien z. B.) zeigt, wie der einfachste Inhalt durch einen frischen, eignen, nett geführten Baß erneuert und erhoben werden kann. — Die Theorie nennt daher auch den Baß die Grundstimme, nicht zu verwechseln mit Grundbaß, worunter die Reihe aller Grundtöne zu verstehen ist, mögen dieselben nun in der Baß- oder einer andern, oder in gar keiner Stimme wirklich vorkommen. Im Gegensatze von Grundbaß spricht man auch wohl von umgekehrtem Baße (dem Baß zu umgekehrten Accorden) und modifizirtem Baße, um die Veränderungen anzudeuten, die in der Grundstimme durch Umkehrungen, Vorhalte, Durchgangstöne u. s. w. vorgegangen sind. Uneigentlich nennt man auch bisweilen die mehreren zu ein- und derselben Melodie gesetzten Bäße modificirt, wenn sie auch nicht auf ein- und demselben Grundbaße beruhen. Ueber alles dies aber sind zu vergl. die besonderen Artikel Generalbaß, Grundbaß, Harfenbaß, Murkybaß, Umkehrung — umgekehrter Baß ꝛc. ABM.

Baß, Baßstimme (ital. Basso, franz. basse contre), die tiefste Singstimme, die sich nicht blos durch die Lage ihrer Töne, sondern auch durch den zum Theil davon abhängenden körnigern, reifer männlichen Klang der Stimme (durchgängig, allenfalls mit Ausnahme der höchsten Töne, Bruststimme) characterisirt. Der Umfang des Basses reicht vom großen F oder G bis zum eingestrichenen d oder e. Beide Extreme der Stimme müssen aber nur mit Bedacht angewendet werden, da die tiefsten Töne meist zu klangschwach, die höchsten aber bei vielen Sängern zu gezwungen und gepreßt und oft unlenksam erscheinen; daher möchten (nach der alten Norm) die Töne vom großen A bis eingestrichenem c die wirksamsten und brauchbarsten seyn. Man theilt den Baß in tiefen und hohen, und unterscheidet letzteren wohl noch vom Bariton; Unterscheidungen, die sich wenigstens nicht pünctlich feststellen lassen, und bei denen nicht sowohl nach den extremen Tönen zu sehen wäre, als nach der Lage der Melodie. So könnten die drei Unterarten etwa folgende Mittellagen haben:



die aber durchaus nur ungefähre Bestimmungen sind. Dem Componisten ist übrigens um der Ausführbarkeit und Characteristik seiner Composition willen zu rathen, daß er sich stets eine bestimmte Tonlage und Stimmgattung vorhalte. Der Character der Baßstimme combinirt sich aus ihrem Klange und ihrer Stellung im Satze. In Chören und mehrstimmigen Tonstücken erscheint die Baßstimme als die tiefste, die Harmonie tragende, im würdigen, ernsten, kühnen, weitschreitenden Gange, der ihr nach dem Character der Unterstimme zukommt. Im Sologesange kann sie zwar (und muß öfters) als melodieführende Oberstimme gebraucht werden, da sie sich nach der Natur aller Singstimmen hinlänglich vor der Begleitung heraushebt, um die Stelle der herrschenden Oberstimme zu vertreten. Aber auch hier wird sie am characteristischesten erscheinen, wenn man sie (wenigstens in Theilen der Composition) an ihrer Stelle als Unterstimme läßt. Nur

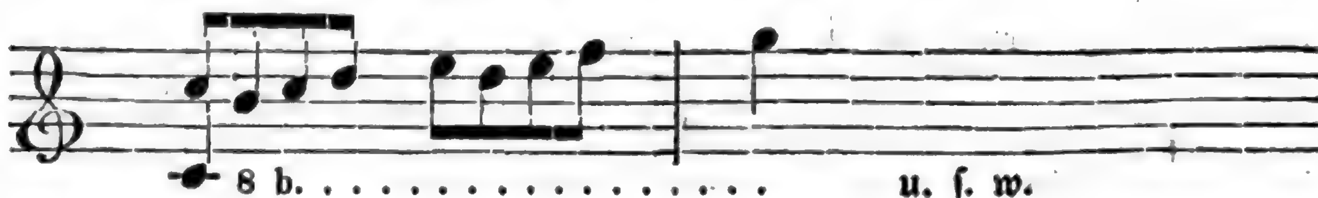
muß sie dann natürlich nicht blos begleitende Töne, sondern eine eigne, vollkommen ausgebildete und inhaltsvolle Cantilene, — und die Oberstimme ebenfalls ihre eignen Melodien haben. In der charactervollen Behandlung der Baßstimme sind unleugbar die älteren Meister den neueren überlegen. Am höchsten steht hier Händel und besonders Seb. Bach. Die Arie des Schlafs aus Händels „Semele" und Bachs Arie aus der Kirchenmusik: „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben" (bei Simrock erschienen) sind für tiefen und höheren Baß unvergängliche Muster, die Recitative des Heilands in Bachs matthäischer Passion das Größte, was je für den Baß geschrieben worden ist. Mozarts „Osmin" sey noch als gelungenstes humoristisches Bild in diesem Kreise genannt. — Die treffendere Charakteristik des Basses bei den Alten ist übrigens allerdings mit ein Resultat ihrer ganzen, meist polyphonen Schreibart; doch ließe sie sich auch den neueren Formen viel mehr aneignen, als meist geschieht. ABM.

Die Baß- oder männliche Unterstimme entsteht in der Regel in den Jahren der Mannbarkeit durch eine Umsetzung der Altstimme; gewöhnlich mutirt die männliche Stimme nur einmal; die Sopranstimme des Knaben geht in den Jünglingsjahren in die Tenor- und die Altstimme in die Baßstimme über; doch sind die Fälle nicht gerade selten, wo die männliche Stimme zweimal mutirt, so daß die Sopranstimme des Knaben in den Jünglingsjahren in den Tenor, und die Tenorstimme im Mannesalter in den Baß umgewandelt wurde (Zschiesche in Berlin, Risse in Dresden). Jeder Sänger hat einen bestimmten Kreis von Tönen, durch welchen er sein Gefühl auf ästhetische Weise ins Leben treten läßt; da sich nun die individuelle Ausdrucksfähigkeit einer jeden Stimme durch den cantabeln Gesang characterisirt, so ist es jedenfalls naturgemäß, die verschiedenen Menschenstimmen nach der Lage der Cantilene zu classificiren, denn der Stimmumfang ist individuell wesentlich verschieden, und oft tritt sogar der Fall ein, daß der Baß den Tonbezirk des tiefen Soprans mit umfaßt. Die männliche Unterstimme, welche sich generell vom tiefen C bis eingestrichenem fis ausdehnt, kann nun nach der Lage der Cantilene in drei wesentliche Stimmlagen eingetheilt werden. Die Cantilene 1) des tiefen Basses liegt in der Regel zwischen A und a; 2) des Mittel-Basses, zwischen c und h; 3) des hohen Basses zwischen d und eingestrichen d. Die letzte Stimme, welche besonders in neuerer Zeit so bedeutungsvoll benutzt worden ist, wird vorzugsweise Bariton (ital. Baritono, franz. Concordant) genannt. Der tiefe Baß klingt feierlich, prophetisch, gebieterisch, würdevoll, und entspricht daher der Stimme der Priester und aller Charactere, die durch Würde und Kraft imponiren; für leidenschaftliche Thatkraft, für feurige Helden und Liebhaber eignet er sich weniger. Der Mittelbaß klingt ebenfalls gebieterisch, weniger feierlich, und eignet sich besonders für Könige und Heldenväter; haben beide Unterstimmen einen mehr breiten und körnigen als edeln und seelenvollen Klang, so können sie auch sehr zweckmäßig zum Ausdrucke des Komischen benutzt werden. Der hohe Baß oder Bariton vereinigt mit der Kraft und mit dem Klange der Baßstimme die Energie und Weichheit des Tenors; er eignet sich für Personen voller Thatkraft, für Helden und alle Charactere, bei denen Sanftheit und feierliche Würde nicht gerade vorherrschend ist. Diese drei Stimmlagen bilden zusammen die männliche Unterstimme, denn nur höchst selten findet man Individuen, welche den ganzen Umfang (C bis eingestrichen fis) der männlichen Unterstimme in gleicher Klangschönheit umfassen. Der Vocalcomponist sollte den tiefen Baß wenigstens im Ensemble nie unter E und über eingestrichen d,

den Mittelbaß nicht unter G und über eingestrichen e, den hohen Baß oder Bariton nicht unter B und über eingestrichen fis, den gewöhnlichen Chor-Baß nicht unter F und über eingestrichen e singen lassen, da die Töne, welche außerhalb der bezeichneten Tonbezirke liegen, gewöhnlich schwach, klanglos, dumpf, oder scharf und schreiend klingen, und keines ästhetischen Ausdrucks fähig sind. G. Nauenburg.

Baß — ein früher gebräuchliches Saiteninstrument, das, kleiner als der Contra-Violon, und tiefer reichend und in der Tiefe körniger als die verschiedenen Violenarten (und das Violoncell) mit 5 bis 6 Saiten bespannt, die bald diese, bald eine andere Stimmung erhielten, und mit dem Bogen gestrichen wurden, ein Mittelinstrument zwischen Contrabaß und Violoncell war und mit der höheren und verbreiteteren Bildung des letzteren Instrumentes eben so wie die Viola pomposa u. a. tiefe Streichinstrumente außer Gebrauch kam. Jetzt wird der Ausdruck Baß in der vulgären Musiksprache oft für Contrabaß gebraucht. Uebrigens ist nicht zu läugnen, daß der Tonsetzer oft auf Puncte geführt wird, wo der Contrabaß zu rauh und, vermöge seiner tiefen Stimmung, zu undeutlich in der Intonation, das Violoncell zu dünn und zu wenig baßmäßig, endlich sogar die gewöhnliche Combination beider Instrumente zu massenhaft, kurz ebenfalls nicht genau seiner Idee entsprechend, — mithin ein Mittelinstrument wünschenswerth erscheint. — Demungeachtet würde aber die Einführung von solchen nicht wohlgethan seyn; man würde damit die Kraft des Orchesters und die Studien der Spieler, auch die Mannschaften für die Instrumente zersplittern und die bestimmten Charactere der Instrumente durch dazwischengeschobene Mittel- und Zwitterwesen um ihre Eigenthümlichkeit bringen. Der rechte Componist, der sich an der Hand unserer Meister in das Orchester hineingelebt hat, wird aus jedem solchen bedenklichen Falle durch eine neue Wendung oder Combination siegreich und stärker hervorgehen, und gerade in dem Festhalten an den gewissermaßen typisch gewordenen Characteren unserer Orchesterinstrumente eine besondere Kräftigung und Sicherung finden. In Beethovens und Haydn's Partituren vermißt man kein Instrument; wohl aber in der Zeit wurde immer nach neuen getrachtet, wo der Geist der Künstler noch in anderen Elementen waltete und sich das Orchester noch nicht als eignes, lebendiges, freies Organ zu eigen gemacht hatte. — ABM.

Bassa (ital.) — tief, im Gegensatze zu alta — hoch; ottava bassa — tiefe oder tiefere Octav, d. h. die so bezeichneten Noten sollen nicht so wie sie dastehen, sondern um eine Octave tiefer gespielt werden, oder auch (wie gemeiniglich bei Clavierinstrumenten): es soll zu den vorgeschriebenen Tönen noch die tiefere Octav mit angeschlagen werden. In letzterem Falle wird meistens jedoch der erste Ton dieser tieferen Octav durch die Note selbst bezeichnet (kann aber auch fehlen), und nachher erst steht ott. bassa oder 8 bassa oder blos bassa oder auch nur 8. Z. B.



Die Bedeutung dieser Bezeichnung gilt fort, so weit die meistens daneben stehende gebrochene Linie (Puncte) führt, oder bis loco steht, oder die Töne durch besondere Noten wieder vorgeschrieben sind.

Bassanelli hieß ein jetzt veraltetes Blasinstrument, in der Form und Behandlungsweise unserm Fagotte ähnlich. Dasselbe bestand aus einer langen, geraden, unten offenen Röhre von Holz, an deren oberem gegen das untere etwas engerem Ende sich eine dem sogenannten S unsers Fagotts ähnliche kleinere, sich abwärts schlängelnde, Röhre befand, an welche das Mundstück (in der Art unserer Oboen- oder Fagott-Röhre) gesteckt wurde, um durch Blasen die Töne hervorbringen zu können; auf der vorderen Seite des Rohrs waren (wie bei den Schalmeyen) 7 Tonlöcher eingebohrt, die je nach Erforderniß des Tones mit den Fingern bedeckt wurden, und von denen das untere, etwas entfernt liegende, mit einer Klappe versehen war; auf der Rückseite, wo die Daumen ruhten, war kein Tonloch. Sein Ton war tief (um eine Quarte tiefer als der Kammerton) und stark, aber schnarrend und daher nicht sehr angenehm. Der Umfang desselben richtete sich nach der jeweiligen Größe des ganzen Instruments; man hatte nämlich 3 verschiedene B.; ein größeres, welches die Töne von tief C bis klein f; ein mittleres, welches die Töne von tief G bis eingestrichen c, und ein kleineres, welches die Töne von klein d bis eingestrichen g enthielt: also gleichsam ein Baß-, Tenor- und Alt-Bassanelli. Den Namen B. hatte es von seinem Erfinder **Giovanni Bassani**, einem Venetianischen Tonkünstler (blühete zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, um 1625), erhalten.

Bassani, Giovanni, s. den vorhergehenden Art.

Bassani, Giovanni Battista, einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit und überaus fruchtbarer und genialer Componist, war Capellmeister an der Cathedralkirche zu Bologna, Mitglied der dasigen filharmonischen Gesellschaft und der Academia della morte zu Ferrara, gegen Ende des 17ten Jahrhunderts. Corelli verehrte ihn nicht nur als seinen Lehrer, sondern als das Vorbild, das Muster bei allen seinen musikalischen Unternehmungen und Compositionen. Außer 6 größeren Opern: „Falarido Tiranno d'Agrigento" (Venedig 1684), „Amoroso preda di Paride" (Bologna 1684), „Alarico" (Ferrara 1685), „Ginevra" (ebend. 1690), „il Conte di Bacheville" (Pistoga 1696) und „la Morte delusa" (Ferrara 1696), welche sämmtlich das seltenste Glück machten, erschienen von ihm 31 bedeutendere Werke im Druck, für Kirche und Kammer, Messen, Cantaten, Motetten, Magnificate, Antiphonen, Concerte, Solos ꝛc. ꝛc., besonders aber viele werthvolle Sachen für sein Instrument, die Violine. Zuerst waren es seine einstimmigen Motetten, welche viel Aufsehen erregten; bald nach dem Erscheinen seiner ersten Cantate aber wurden dieselben von diesen verdrängt, nur sein op. 8: XII Motetti à voce sola, con 2 Viol., behauptete auch nachgehends noch sehr lange seinen Werth, so daß es selbst 50 Jahre nach seinem ersten Erscheinen in London noch einmal gedruckt und von den dasigen Dilettantinnen sehr gern gesungen wurde. Merkenswerth ist eine Dedication an das von St. Lucas gemalte Marienbild zu Bologna, welche B. seinem op. 18: III Misse à 4 e 5 voci, con 2 Viol. 1698. vorsetzte. In Hinsicht der Instrumentirung wich B. von der damaligen italienischen Manier ganz ab, voll und ernst; einfach und doch nicht eintönig hielt er alle seine Parthien, — vielleicht eine Folge des Einflusses deutscher Meisterwerke, die er zu seinem besonderen Studium gemacht haben soll, der aber den seinigen auch wieder einen weit verbreiteten Eingang in Deutschland finden ließ. Er starb im J. 1705 zu Bologna.

Baßbezifferung, s. **Bezifferung**.

Basse chiffrée — die französische Benennung des bezifferten Basses, s. Bezifferung und Generalbaß.

Basse contrainte (entgegengesetzter, entgegenstrebender Baß) nennen die Franzosen denjenigen Baß oder diejenige Grundstimme, welche ein Thema von wenigen Takten enthält, das sich das ganze Tonstück hindurch öfters wiederholt, während die Haupt- oder Oberstimme, der Discant, bei jeder Wiederholung eine melodische Abänderung macht, so daß also das Baßthema sich immer gleich bleibt, die Sopranmelodie aber allemal, so oft sich jenes wiederholt, sich anders gestaltet (dem Baß entgegen ist). Wir Deutschen haben dafür keinen besonderen technischen Kunstausdruck, ohne aber auch ein besonderes Bedürfniß darnach zu fühlen.

Basse de Cromorne oder Basse de Hautbois ist der jetzt veraltete franz. Name des Basson oder Fagotts. Vergl. auch Orgelregister.

Basse de Viole — der alte französische Name der Viola da Gamba. Vergl. auch Orgelregister.

Basse de Violon (franz.) — der Contrabaß, Contraviolon.

Basse d'harmonie, s. Ophicleide.

Basse double heißt bei den Franzosen die größte Gattung des Contraviolons.

Basset (ital. Bassetto, Diminutivum von Basso) nannte man ehedem den jetzt außer Gebrauch gekommenen kleinen Contrabaß, etwas größer als unser Violoncell, aber die kleinste Gattung unseres Contraviolons noch nicht erreichend, und meistens nur mit drei Saiten bezogen. — Alsdann bezeichnet man (auch jetzt noch) mit diesem Ausdrucke diejenige, ihrer Natur nach höher als der eigentliche Baß liegende Stimme, welche in dem Falle, wo der eigentliche Baß schweigt, die Grundstimme ausmacht, z. B. die Viole, der Tenor 2c. Gewöhnlich geschieht dies in der höheren Octave des eigentlichen Basses, und hat die Darstellung des Jugendlichen, Frischen, auch Weiblichen und Sanften zum Zweck. Im Deutschen sagt man dafür auch Bassetchen, Bäßchen.

Basse-taille — französische Benennung des Bariton.

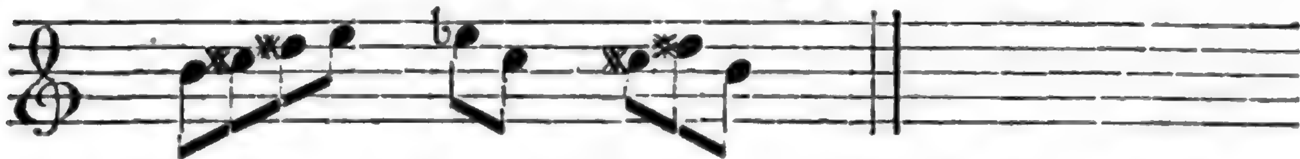
Bassetchen, s. Basset.

Bassethorn — eine Abart der Clarinette, mit welcher es auch eine beinahe gleiche Behandlungsweise hat (vergleiche daher den Art. Clarinette), und das tonreichste aller Blasinstrumente, da es vom kleinen c angefangen drei volle Octaven mit allen chromatischen Zwischen-Intervallen umfaßt. Der Sage nach 1770 in Passau erfunden, fand es an Theodor Lotz in Preßburg einen wesentlichen Verbesserer, und wurde zuletzt noch durch die k. k. Kammermusiker Anton und Johann Stadler in Wien, mittelst Hinzufügung der zwischen C und E bisher mangelnden Halbtöne Cis, D und Dis bereichert. Seiner Gestalt zufolge anfänglich Krummhorn geheißen mißt es in der Länge vier Schuhe, und besteht aus sechs Theilen: dem Schnabel, woselbst es angeblasen wird; einem kurzen, mit ersterem sich verbindenden Kopfstücke; dem Kästchen, an welchem 15 Oeffnungen und 8 Klappen sich befinden; aus zwei Mittelstücken, und dem weiten, Schall verbreitenden Sturzbecher, aus Messing verfertigt, während alles andere Material Buchsbaumholz ist, und nimmer, wie ursprünglich, mit Leder überzogen wird. Die B-Scalen sind am wirkungsvollsten; die üblichste Stimmung ist F; seltener G; der Klang jedoch eine Quinte oder Quarte tiefer; man setzt also z. B. in C, und die Ueber-

schrift: Corno di Bassetto in F oder in G. bestimmt, ob das Ohr die Melodie fünf oder vier Töne tiefer vernimmt; somit also ist die Fundamentalnote C gleich dem großen F. — Die gewöhnliche Schreibart ist im Violinschlüssel; um jedoch in den tiefen Regionen die viermal durchstrichenen Noten zu vermeiden, transponirt man, des leichteren Ueberblicks wegen, dergleichen Stellen in die tiefere Baßoctave, oder setzt dieselben um eine Octave höher, und bedient sich des, auch bei der Clarinette üblichen, technischen Ausdrucks Chalumeau, wodurch der nämliche Zweck erreicht wird. — Mit Bedauern gewahrt man, wie in unserer Zeit dieses herrliche Instrument kaum mehr benützt, ja fast gänzlich vernachläßigt wird; was um so unglaublicher sich gestaltet, wenn man die großartigen Effecte beachtet, welche ältere Meister damit erzielt haben, wie z. B. Abt Vogler in vielen Kirchenstücken; oder Mozart im „Requiem," in der „Zauberflöte," im „Titus," in der zum „Figaro" eben für die oben angeführten Gebrüder Stadler neu componirten Arie der Susanne, u. s. w. — Außer diesem Dioscurenpaar sind Backofen, Beerhalter, Betz, Blaschke, Böhmer, Czerny, David, Friedlowsky, Kueffner, Lotz, Springer, Tausch, Teimer u. a. anerkannte Virtuosen; und von Vanderhagen besitzen wir ein gründliches Lehrbuch. 18.

Einige nennen das Bassethorn auch F-Clarinett, weil es in F steht, auch Baß-Clarinett, weil es mit den Discanttönen der Clarinette auch tiefere Baßtöne verbindet; noch Andere Clarinettbaß; im Italienischen heißt es Corno di bassetto, Corno bassetto, auch wohl Clarone (große Clarinett). Der Tonumfang dieses Instruments beträgt eigentlich noch mehr als drei Octaven; Virtuosen kommen in neuerer Zeit hinauf bis zum 3gestrichenen a und h (klingt wie 3gestrichen d und e), in der Tiefe aber nur bis klein c (klingt wie tief f). Vor nicht langer Zeit noch pflegte man das B. in einer vollkommen halbrunden Gestalt zu verfertigen und mit Leder zu überziehen. Man ist davon abgekommen, weil es in dieser Form nicht gebohrt werden konnte, sondern aus einer zusammengeleimten Röhre bestand, deren Höhlung ausgestochen werden mußte; das Knie, welches das erste und zweite Mittelstück bildet, ist nothwendig, um das Instrument, wie den Fagott, vermittelst eines Bandes oder Hakens an den Kleidungsstücken befestigen, festhängen zu können, damit die Hände und Finger nicht durch das Halten des Instruments in der fertigen Applicatur gestört werden. Das obere Mittelstück ist, die Größe ausgenommen, dem der Clarinette völlig gleich; es hat 3 Löcher für den 2ten, 3ten und 4ten Finger der linken Hand, unterwärts ein Tonloch für den Daumen, und die Gis- und A-Klappe, wovon die letzte auf der obern Seite über dem Tonloche des 2ten Fingers sich befindet und zugleich von diesem, die erste unterwärtsliegende aber vom Daumen gegriffen wird. Das zweite Mittelstück hat auf der oberen Seite die 3 Tonlöcher für den 2ten, 3ten und 4ten Finger der rechten Hand, die offene C- und die verschlossene Es-Klappe, welche beide vom kleinen Finger regiert werden; dann aber auch noch die verschlossene Cis-Klappe, deren Stiel hinauf bis an das erste Mittelstück reicht und hier von dem kleinen Finger der linken Hand gespielt wird. In dem dritten Mittelstücke, dem sogenannten Kästchen, wendet sich die Höhlung des Instruments 2 Mal um und wird 3fach, damit das Instrument keine allzugroße Länge erhält. In der ersten Röhre dieses Kästchens ist das Loch zu der offenen H-Klappe, deren Stiel ebenfalls bis zum ersten Mittelstücke hinaufreicht, um von dem kleinen Finger der linken Hand regiert werden zu können. Außerdem enthalten die beiden ersten Röhren des Kästchens

die Löcher zu der offenen F- und G-Klappe, die von dem Daumen der rechten Hand gespielt werden, und an der Clarinette sich nicht befinden. — Man kann auf dem B. Alles ausführen, was auf der Clarinette ausführbar ist; daher sind aber auch Stellen, wie z. B.



eben so schwierig, wie auf der Clarinette (s. dies.). Der Ton an sich aber hat einen noch zarteren Schmelz, wie der der Clarinette, so ähnlich sich auch sonst beide Instrumente sind. Der weitere und längere Umfang des Rohrs giebt ihm eine eigenthümliche Fülle; aller Ausdruck der Clarinette erscheint bei dem B. noch gesteigert und die sehnsüchtige Liebe, das selige Hinschwinden in eine wirkliche Geisterwelt, Wehmuth u. dgl. kann wohl auf keinem Instrumente wirksamer ausgedrückt werden. Daher ist es auch besonders geeignet zum Vortrage cantabler Stellen: ein gut gesetztes Adagio auf dem B. gut vorgetragen, kann eine Wirkung hervorbringen, die sich mit Worten nicht beschreiben läßt. Wir kennen einen Schweizer, der durch das Anhören eines auf dem B. vorgetragenen Schweizerliedes das mächtigste Heimweh bekam. Sogenannt galante oder brillante Tonstücke sind weniger passend, und können nur den Virtuosen beurkunden. Auch die Verbindung des Clarinetttons mit dem des B—s kann von glücklichem Erfolge seyn. d. Red.

Bassetpommer, s. Bombard oder Pommer.

Bassetto, s. Basset.

Baßflöte oder Flötenbaß — ein jetzt veraltetes Blasinstrument in der Form und Art der Blockflöten. Die weitere Beschreibung s. unter Flöte à bec.

Baßgeige nannte man ehedem (im gemeinen Leben) auch wohl das Violoncell.

Baßhorn — ist der eigentliche deutsche, aber wenig gebräuchliche Name des Serpent, s. dies.

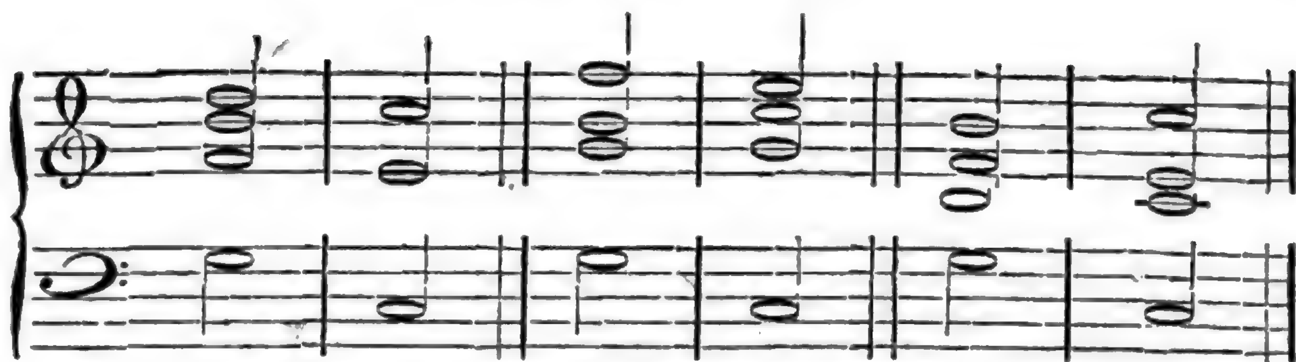
Bassi, italienischer Sänger, Buffo, war einer der ausgezeichnetsten Komiker, die je in Italien gelebt haben, zugleich aber auch der letzte der alten guten italienischen Buffi comici. Im Jahre 1797 war er mit der rühmlichst bekannten Operngesellschaft des Guardasoni in Deutschland, und glänzte hier besonders in der Titelrolle von Mozart's „Don Juan": gewiß eine Seltenheit von einem Sänger der ächt italienischen Schule; er war deshalb auch mit Recht der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung. Die Muthmaßung Gerbers, dieser B. sey der Verfasser des 1787 zu Paris erschienenen „Lettre addressée à la société olympique de Paris, à l'occasion de l'Opéra bouffon Italien de Versailles" gewesen, ist ungegründet, denn B. wurde erst im J. 1776 zu Neapel geboren, und als Knabe von 10 Jahren konnte er wohl noch nicht als Schriftsteller auftreten. Ueberhaupt hat er, einige Lieder ausgenommen, nie etwas geschrieben oder componirt, was im Drucke erschienen wäre. 1799 kehrte er nach Italien zurück, sang hier auf den größten und angesehensten Bühnen mit stets gesteigertem Beifalle bis zum J. 1824. Er starb am 3. Dec. 1825 zu Vicenza an einer Darmentzündung. Wie bemerkt, verlor die italienische komische Oper an ihm eine ihrer kräftigsten Stützen. Sein getreuestes Bildniß (den Don Juan vorstellend) ist uns von dem Kupferstecher Thönert in Leipzig aufbewahrt worden. Fs.

Baßinstrumente sind diejenigen Tonwerkzeuge, welchen vorzugsweise die Ausführung der Baßstimme eines musikalischen Satzes übertragen wird. Hierher gehören: der Violon, das Violoncell, der Fagott, der Contrafagott, der Serpent, die Baßposaune u. s. w. Von der näheren Beschaffenheit dieser Instrumente, von ihrer Brauchbarkeit und ihren Leistungen, so wie von der Einrichtung einer Baßmelodie, wenn sie von diesem oder jenem der angeführten Instrumente ausgeführt werden soll, wird man das Nähere in den einzelnen, von diesen Instrumenten handelnden Artikeln finden. Eben so verschieden nämlich, als diese Instrumente an sich, und in ihrer Behandlungsweise sind, eben so verschieden sind auch ihre Leistungen, und bei der Composition einer Stimme für eines dieser Instrumente muß auf seinen Charakter, so wie auf seine Leistungen in gleichem Grade die sorgfältigste Rücksicht genommen werden. Helmholz.

Bassiron, Philipp, Contrapunktist aus dem 15ten Jahrhunderte, also einer der ältesten, von dem uns noch Nachrichten und Werke aufbewahrt worden sind. Diese letzteren bestehen in Messen, welche gleich nach Erfindung der Buchdruckerkunst (1513) von Ottavio Petruccio da Fossembrone zu Venedig in dem „Missae diversorum auctorum" betitelten Werke gedruckt wurden. Dr. Burney, der sie sah, nennt sie trocken, ernsthaft, und hält sie für außerordentlich schwer zu notiren, setzt deshalb auch B—s Blüthezeit noch vor Josquin, also spätestens in die erste Hälfte des 15ten Jahrhunderts.

Bassist wird derjenige Sänger genannt, der eine Baßstimme (s. dies.) hat. Eine merkwürdige Erscheinung ist es, daß sich die Baßstimme eines Menschen schon in dessen äußerer Körperbildung ausspricht, den Bassisten man ohngefähr schon nach seinem Aeußeren von dem Tenoristen unterscheiden kann. Gewöhnlich ist er größer, weniger stark, hat einen längeren, hageren Hals mit stärker hervorstehendem Knorpel, größeren Mund, stärkere und weitere Nase, eine breitere Zunge 2c., und alles dieses desto mehr, je tiefer das Register der Stimme liegt. Natürlich hat der Bassist immer den Grundton, und seine Stellung im Chore ist daher von größester Wichtigkeit. Vergleiche den Art. Chor. Aus letzterem Grunde nennt man auch wohl, in weitester Bedeutung des Worts, diejenigen Instrumentisten, welche Baßinstrumente spielen, Bassisten. So sagt man z. B. von einem Orchester, die Bassisten, d. h. die Baßinstrumente (s. dies.) spielenden Musiker, setzten zu früh oder zu spät ein, und dergleichen. In Deutschland haben wir jetzt wenige gute und wahre Bassisten; vor wenigen Jahren noch waren Fischer, Vater und Sohn, und Stromeyer sehr berühmt, jetzt besitzen wir nur noch Benincosa, Dobler, Forti, Génée, Häser, Pellegrini, Reichel, Staudigel, Zezi und wenige andere. Gute Baritonisten giebt es mehrere.

Baßklausel nennt man den Fortschritt des Basses von der Dominante zur Tonica in einem vollkommenen Tonschlusse. Vergleiche Cadenz und Tonschluß. Der Fortschritt des Sopran, Alt und Tenor kann hier ganz verschieden seyn, der Baß aber kann nur von der Dominante zur Tonica sich fortbewegen, denn beide Intervalle müssen bei einem vollkommenen Tonschlusse gehört werden. Z. B.



In allen drei Fällen ist die Discant=, Alt= und Tenorklausel verschieden; die Baßklausel aber bleibt immer dieselbe, muß immer dieselbe bleiben, es läßt sich keine andere Folge der Intervalle denken, wenn der Tonschluß **vollkommen** seyn soll.

Baßmelodie. Nur dann gebührt der Tonreihe, welche der Baß (Sing= oder Instrumentalbaß) vorzutragen hat, der Name einer Baßmelodie, wenn sie allen Erfordernissen einer Melodie überhaupt entspricht, d. h. einen selbstständigen, abgeschlossenen, von den gleichzeitigen Tonreihen andrer Stimmen wohl unterscheidbaren Gedanken ausspricht. In der polyphonen Schreibart, in der jede Stimme ihren bestimmten selbstständigen Inhalt fordert, ist dies auch bei dem Basse der Fall; hier ist er melodisch, gleich allen anderen Stimmen. Aber auch bei weniger strenger Forderung in homophonen Sätzen wird ein eigenthümlich geführter, wahrhaft Melodie enthaltender Baß ungemein förderlich in das Ganze eingreifen, es stärken, bereichern, heben. Wenn nun aber noch erwogen wird, daß jede Stimme, — obere, Mittel= und untere Stimmen — ihre besondere Bestimmung, ihren eigenthümlichen Charakter hat, so wird unter Baßmelodie im genaueren Verstande eine Melodie zu begreifen seyn, die nicht bloß dem Baß anvertraut, sondern auch seiner Bestimmung, seinem Charakter angemessen ist. Daher würde nicht jede Melodie, die (namentlich in duettirenden Sätzen, Umkehrungen der Stimmen, u. s. w.) der Baß einer Oberstimme **abnimmt**, eine Baßmelodie zu nennen seyn, — womit übrigens die Aufnahme solcher Sätze in den Baß keineswegs als unzulässig oder minder anwendbar bezeichnet seyn soll. Was aber dem Basse, mithin auch der Baßmelodie, als charakteristisch anzusehen sey, ist im Art. **Baß** nachzulesen. Ueber die Bildung der Baßmelodie vergleiche auch d. Art. **Melodie**. ABM.

Baßnote heißt diejenige Note, welche hinter dem sogenannten F-Schlüssel (Baßschlüssel, Baßzeichen) steht, oder durch diesen bezeichnet wird, so daß die Note auf der vierten Linie f heißt. Gewöhnlich schreibt man nur die Noten bis zum eingestrichenen g, und von hier aus abwärts bis zum äußersten tiefen Tone als Baßnoten, weil in einer noch höheren Schreibart das Lesen und die Uebersicht jener sehr erschwert wird. Alle Baßstimmen und Baßinstrumente haben Baßnoten; geht deren Tonumfang noch höher als bis zum eingestrichenen g, so bedient man sich von hier an des Tenor=, und zuweilen auch Altzeichens; manche Tonsetzer pflegen damit auch schon beim eingestrichenen e anzufangen, und zwar sehr zweckgemäß. Ganz falsch, ja lächerlich ist die Erklärung, wie wir sie in manchen neueren Clavierschulen lesen: „Baßnoten sind solche, denen das Baßzeichen voraus geht, und die mit der **linken** Hand gespielt werden;" die rechte Hand kann in einem Tonstücke fürs Pianof. eben so viel Baßnoten zu spielen haben als die linke, und in 4händigen Sachen oft noch mehr. Im Uebrigen ist zu vergleichen **Noten** und **Notenschrift**.

Basso (ital.) — der Baß, s. dies.

Basso continuo — wörtlich: der fortgehende, ununterbrochene Baß; eine besonders bei den älteren Kirchencomponisten (namentlich der sächsischen Schule) sehr gebräuchliche Figur, die darin bestand, daß der Instrumentalbaß den anderen Stimmen (besonders den Singstimmen) einen eigenen Gang in gleichen (bewegteren) Noten, meist Achteln, entgegenstellte, und denselben bis zu Ende unausgesetzt beibehielt, oder doch nach Unterbrechungen stets wieder auffaßte. Der Basso continuo, recht angewendet, kann dazu dienen, ein ganzes Tonstück formell noch fester zusammenzuhalten, einen erwünschten Grad von Beweglichkeit — ruhigen Singstimmen gegenüber — und von Gleichmäßigkeit — vielfach und scharf nüancirten Stimmen gegenüber — zu unterhalten, Accorde und ganze Sätze, in denen wenig Stimmen beschäftigt sind, oder in denen die Singstimmen ihrem eigenthümlichen Gange nach die Harmonie unvollständig lassen müssen, auszufüllen u. dgl. m. — Man erkennt aber sogleich, daß er zu einer zwecklosen Manier werden kann, wenn er nicht durch den Charakter des Tonstücks hervorgerufen, oder wenn er überhaupt zu häufig angewendet wird. Endlich würde es ein unkünstlerischer, pedantischer Eigensinn seyn, wenn man sich zwingen wollte, seinen Gang auch gegen den Sinn der Composition durch alle Takte streng beizubehalten; im Gegentheil dienen einzelne Unterbrechungen, ohne seinen Charakter zu entstellen, dazu, die Gefahr der Einförmigkeit zu vermindern, gewisse Stellen ruhiger, sicherer, klarer hervortreten zu lassen, und bei dem Wiedereintritte den Continuo selbst, wie die Bewegung des Ganzen, zu erfrischen. Nach diesen Grundsätzen hat **Händel** in vielen seiner Chöre, z. B. im **Messias**, den Continuo angewandt, selten ohne Unterbrechung. Er bedient sich seiner namentlich bei dem Anfange und den Mittelstellen der Chöre, wo wenig Stimmen beschäftigt sind (z. B. in dem Chore „denn es ist uns ein Kind geboren") oder bei solchen (z. B. „Wie Schaafe gehn"), die aus heterogenen Sätzen bestehen, um diese enger zu verbinden. Freier und bedeutungsvoller hat **J. Seb. Bach** auch diese Kunstform oft verwendet, wie denn dieser außerordentliche Geist keine Form berührt, ohne ihr einen tieferen Sinn einzugießen, wie ihm jede Kunstform zu dem eigenthümlichsten Organ und Ausdrucke des Geistes wird, während Techniker und auch manche Aesthetiker nur Kunststück und Verstandeswerk zu erblicken meinen. So gestaltet sich z. B. im Confiteor seiner großen H-moll-Messe der Continuo schon feuriger, unterbricht sich, nimmt kleinere Noten auf; im Credo (das man in doppeltem Sinne einen cantus firmus nennen darf) weiset der streng festgehaltene Continuo mit seinen weiten Gängen, gegenüber dem unerschütterlichen Gesange, darauf hin, daß das Wort des Glaubens weit, weit hin gehe, durch alle Welt. In gleichem Sinne nimmt der Continuo in dem Chore „Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos" im Magnificat eine für sich charakteristische, individualisirte Figur



an und hält sie, rhythmisch streng, in den reichsten melodischen Modifikationen fest, bis — eben so charaktervoll — Alles sich zu den Schlußworten „mente cordis sui" ruhig und fest einigt nach dem lebendigsten Wettstreit der Stimmen. ABM.

In einem anderen mehr praktischen Sinne versteht man unter B. c. auch die **fortwährende Begleitung** des Basses. Wo nämlich

in einem Orchester die Baßstimme mehrfach besetzt ist, da pflegen einige Bassisten zu schweigen oder nicht mitzuspielen, wenn Solosätze für diese oder für andere Stimmen vorkommen, weil eine zu starke Begleitung, namentlich der Bässe, die obligaten Stimmen übertönen und nicht genug hervorragen lassen würde. Die Baßstimme nun, welche auch bei solchen obligaten Parthien fortwährend mitspielen soll, wird mit B. c. bezeichnet, während die andere oder nur beim Tutti mitspielende, im Gegensatze zu jener, Basso ripieno (Ripienbaß, s. ripieno) heißt. In den Stimmen selbst, über den Noten, steht in solchen Fällen meistens nur continuo und ripieno, s. diese. d. Red.

Basson, französ. Name des Fagott, s. dies. u. Orgelregister.

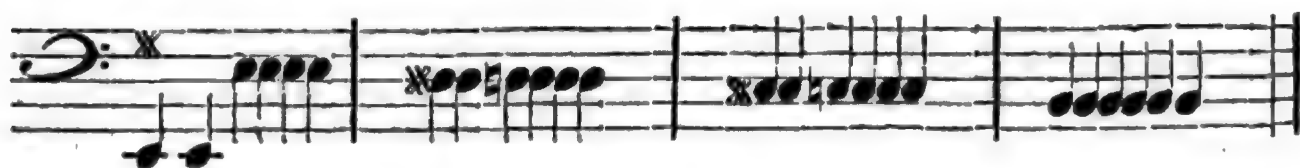
Basso ostinato — wörtlich: anhaltender, hartnäckiger Baß, eine, besonders in älteren Kirchen- und Orgelsachen gebrauchte Figur, die darin besteht, daß der Baß eine Formel, die als abgeschlossener Gedanke gelten kann, fortwährend wiederholt und die übrigen Stimmen dagegen den Tonsatz entwickeln. Das eigensinnige Beharren des Basses bei seiner Formel, und dem gegenüber die immer mannigfaltigere und reichere Entwickelung des übrigen Stimmgewebes (das sich rhythmisch bald den Grenzen der Baßformel fügt, bald über sie hinausgeht und an unerwarteten Stellen, oder nach längeren Sätzen schließt, um wieder neu zu beginnen) kann zu sinnreichen Gebilden Anlaß geben. So hat Händel im Alexanderfest über der Formel



den frisch bewegten Chor: „die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei," erbaut; die reichste Entwickelung, voll des tiefsten musikalischen Sinnes, ist in J. S. Bachs Orgelstücke, la Passacaglia, über diesem Satze



zu sehen, in der die Formel nach dem stets eben so freien als kunstreichen Wesen des Tondichters bei minderstimmigen Sätzen in Oberstimmen wandert und zuletzt, als Fugenthema, alle Stimmen erfüllt. — Tieferen Sinn noch und bestimmtere Bedeutung hat der Ostinato im Crucifixus von Bachs hoher (H-moll) Messe:

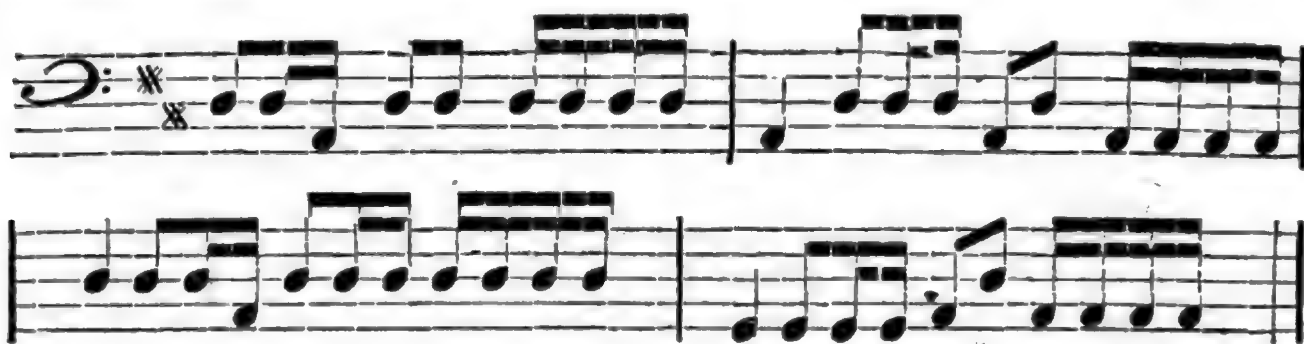


wie er in kleinen ängstlichen Schritten, in schleppendem rhythmisch-modulatorischem Gange



und einförmiger Bewegung immer wieder von der Tonika auf die Dominante schleicht, und sich zwölfmal zu dem ausdrucksvollsten, reichsten

Stimmgewebe wiederholt, bis er im dreizehnten Male auf das Unerwartetste und Tiefergreifendste abweicht und wahrhaft mit „sepultus est" schließt. Bekannter ist Händels geistreicher Ostinato



in dem Chor: „Weck ihn auf aus seinem Schlummer!" ebenfalls aus dem „Alexanderfeste." Sein eherner, von den Bässen, Pauken, Trompeten u. s. w. geführter Gang verwirklicht das pochende „Weck' ihn!" des Chors; er sey wohl geeignet, meint J. F. Reichardt (den Musiker und Kunstphilosophen besser und dankbarer benutzen sollten) Fürstenschlaf aufzustören. ABM.

Basso ripieno, s. Basso continuo.

Baßpommer, dasselbe was Bombard, s. dies. und den Artikel Pommer.

Baßschlüssel, dasselbe was Baßzeichen, s. dies.

Baßsteg, s. Balken.

Baßstimme, s. Baß.

Baßzeichen, Baßschlüssel, s. F-Schlüssel. ABM.

Bastini, Vincenzo, ein im 16ten Jahrhundert blühender Contrapunktist. Auf der Bibliothek zu München befinden sich noch von ihm „Madrigali á 6 voci," welche im J. 1567 zu Venedig gedruckt wurden. Außer denen sollen aber auch noch mehrere andere Werke seiner Composition auf verschiedenen Bibliotheken Italiens theils gedruckt, theils im Manuscript vorhanden und sorgfältig aufbewahrt seyn.

Baston, Josquin, Niederländischer Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, der Zeit unmittelbar vor Palestrina. Burney, welcher vermuthet, daß B. ein Schüler des großen Josquinus Pratensis, oder auch ein Pathe desselben gewesen sey und deshalb sich Josquin genannt habe, setzt aus dem Grunde seine Blüthezeit zwar um etwas später, nach der Mitte des 16ten Jahrhunderts; allein Baini führt ihn in der vierten Epoche seiner Geschichte des Zeitalters von Palestrina auf, und diese umfaßt die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts als dem Zeitalter Palestrina's unmittelbar vorhergehend. Damit stimmt auch das Erscheinen eines seiner Gesänge in der Louvai Collection überein; dieses Werk nämlich besteht in drei Büchern; das letzte davon wurde im J. 1554 gedruckt, während die ersten beiden schon einige Jahre früher gedruckt worden waren, und B. jenen seinen Gesang also nothwendig noch früher componirt haben mußte. Einen ferneren Beweis dafür liefert Salblinger's Concentus 4, 5, 6 et 8 voc. Augsburg 1545. 4, worin sich ebenfalls mehrere Stücke von B—s Composition befinden. Burney urtheilt sehr günstig über dieselben, und rühmt sie vorzugsweise ihrer Leichtigkeit, Rhythmik und Melodie wegen, und weil sie sich so besonders vor allen übrigen Werken jener Zeit auszeichnen durch eine deutliche Bestimmung der in ihnen herrschenden Tonart. Baini erwähnt Nichts hievon. 8.

Bates, Joah, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Esquire, Kö-

nigl. Zollcommissär und Director des Greenwich-Hospitals zu London, war von frühester Jugend an ein inniger Verehrer der Tonkunst, studirte neben der praktischen Ausübung auf einigen Instrumenten (besonders dem Claviere) die Theorie derselben mit Fleiß, vornehmlich jedoch Mathematik, deren Lehrer er nachher auch eine Zeitlang war, bis die Gunst und Güte eines reichen vornehmen Gönners ihn in solche vortheilhafte Verhältnisse setzte, daß er ohne Sorge mehr und fast ganz der Musik leben konnte. Schon als Student zu Cambridge hatte er sich hin und wieder in der Composition versucht; jetzt lag er derselben noch thätiger ob: außer mehreren vortrefflichen Claviersachen, einzelnen Gesängen, Flötenduos &c. erschienen in kurzen Zeiträumen die Opern „Pharnaces," „Theatrical Canditates," „Flora or Hob in the Well," und „Lady's frolic," welche sämmtlich sich des besten Glücks zu erfreuen hatten. Den meisten Ruhm brachte ihm jedoch das Werk „Harmonies," welches im J. 1786 zu London herauskam, und nicht weniger den gründlichen Denker als den genialen Künstler in ihm beurkundet. Auch die Händelsche Gedächtnißmusik, bei welcher er seit 1784 jedesmal die Orgel spielte, und deren immer wachsendes Orchester er zu ordnen und zu leiten hatte, trug ein nicht Geringes dazu bei, so wie endlich auch die 1776 zu London begründete Academie für alte Musik, zu welcher er nicht nur den Plan entworfen hatte, sondern deren einziger Anführer und Vorsteher er auch eine geraume Zeit hindurch war. Bei dieser Gelegenheit konnte er recht zeigen, wie sehr er sich durch geläuterten Geschmack, tiefe harmonische Kenntniß, und literarische Umsicht über viele andere Tonsetzer und Directoren seiner Zeit weit erhob. Er starb am 8. Juni 1799. — Seine hinterlassene Frau, Sara B., war eine geborne Miß Harrop und als eine der vortrefflichsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, weit berühmt; der geschickte Kupferstecher de Latre hat uns ihr wohlgetroffenes Bildniß aufbewahrt, nachdem dasselbe 1784 schon, ehe die Miß sich an B. verheirathet hatte, von der bekannten Angelica Kauffmann gemalt worden war.

Bathe, William, ein englischer musikalischer Schriftsteller, stammte aus einer sehr vornehmen Familie zu Dublin, geb. im J. 1564, studirte mehrere Jahre zu Oxford mit vielem Fleiße Theologie, war dabei aber ein so eifriger Catholik, daß er nicht nur die Protestanten auf alle mögliche Weise anfeindete, sondern deshalb auch sein Vaterland, wo sich die protestantische Religion immer mehr ausbreitete, verließ und 1596 nach Italien sich wandte, um zu Padua seine Studien zu vollenden. Später wurde er Vorsteher des irländischen Seminariums zu Salamanca in Spanien, und starb endlich auf einer Reise nach Madrid, welche er in Geschäften seines Ordens unternommen hatte. Das einzige Werk, welches wir noch von ihm besitzen, ist zugleich sein hauptsächlichstes. Es erschien zuerst im J. 1584 zu London, also noch während des Aufenthalts B—s in Oxford, unter dem Titel: „Einleitung in die wahre Kunst der Musik" &c.; nachher im J. 1589 noch einmal, durchaus umarbeitet, ebendaselbst unter dem Titel: „Einleitung in die Kunst des Gesanges, für den der sie erlernen will." Er stellt darin Regeln auf, „vermittelst welcher ein Jeder durch eigenen Fleiß kurz, leicht und gründlich zugleich zu alle dem gelangen können soll, was zu der musikalischen Kunst gehört, wozu man, nach der damals gewöhnlichen sehr unzweckmäßigen Art sie zu erlernen, sehr schwer und nicht ohne ermüdende Weitläuftigkeit gelangen könne," wie er sich auf dem Titel und in der Vorrede selbst ausdrückt, und betrachten wir das ganze Musikwesen in England zu jener Zeit, so können wir nicht einen Augenblick daran

zweifeln, daß B. seinen Zweck erreichte, und mit diesem Werke die musikalische Literatur um ein zeitgemäßes sehr schätzenswerthes Werk vermehrte.
U.

Bathioli, Fr. Wenn überhaupt von einer Virtuosität auf der Guitarre die Rede seyn kann, so verdient B. mit vollem Rechte den Namen eines Virtuosen. Wenige möchten seyn, welche ihn in dem, was Fertigkeit, Gewandtheit und auch Geschmack im Spiele der Guitarre anbelangt, noch übertreffen. Er lebt, wenn wir nicht irren, derzeit in Wien, wo auch die meisten seiner Compositionen für sein Instrument, durch welche er sich von der vortheilhaftesten Seite, als ein mehrfach gründlich gebildeter Musiker gezeigt hat, und die denen von Call, Bornhardt und Carulli wohl an die Seite gesetzt werden dürfen, gedruckt worden sind. Dieselben bestehen in Quartetten, Trios, Duetten, Solos, Variationen ꝛc. ꝛc., sämmtlich im gefälligsten aber nicht immer leichtesten Style. Sehr empfehlenswerth sind angehenden Guitarrespielern seine beiden theoretischen Werke: „Gemeinnützige Guitarreschule nebst einer kurzen Anleitung zum Singen" (Wien bei Diabelli); und „Neueste Wiener Guitarreschule. Deutsch, französisch und italienisch" (ebendaselbst). Die vielen Erfahrungen, welche der Meister selbst sich bei seinen eigenen vieljährigen Studien sammelte, legte er denselben zu Grunde und theilt er in ihnen dem darnach Verlangenden auf eine eben so deutliche, einleuchtende und klare als angenehme und gefällige Weise mit, so daß auch dem Unkundigen die Vorzüge dieser Schulen vor vielen anderen augenblicklich sich offenbaren. Seit 1830 hat er Wenig oder fast gar Nichts mehr componirt; dagegen aber noch ein anderes practisches Werk herausgegeben: „Guitarre-Flageolett-Schule mit Bemerkungen über den Guitarrenbau" (Wien bei Diabelli), das die Aufmerksamkeit des Guitarre-Virtuosen, so wie des Guitarreverfertigers im höchsten Grade verdient; möchte sie ihm, bei der jetzt mehr als je um sich greifenden Vorliebe für dieses unvollkommene Instrument, nur auch in dem verdienten Maaße werden! —

Battisson, Thomas, Baccalaureus der Musik und ein im 17ten Jahrhundert in England sehr werthgeschätzter gediegener Gesangscomponist. Ums J. 1600 war er Organist an der Stiftskirche zu Chester, wurde nachgehends aber, wahrscheinlich im J. 1617, zum Organisten an der heiligen Dreifaltigkeitskirche zu Dublin ernannt, als welcher er vermuthlich auch erst die Würde eines Baccalaureus der Musik erhielt. Von seinen Werken waren besonders seine drei-, vier- und sechsstimmigen englischen Lieder weit verbreitet und allgemein beliebt. In Deutschland sind jedoch nur sehr wenige davon bekannt geworden, so wie überhaupt nur wenig Zuverlässiges über seine ganze Person.

Batistin, s. **Baptistin**.

Batka. Der Vater der würdigen Künstlerfamilie dieses Namens war **Lorenz** B., Musikdirector an mehreren Kirchen zu Prag, geb. im J. 1705 zu Lischan, gest. 1759 zu Prag, ein gründlicher und fertiger Organist und zugleich Lehrer der ersten beiden seiner folgenden, als Virtuosen weltberühmten 5 Söhne. — Der älteste von diesen hieß **Martin** B., ein in jeder Hinsicht wahrer Meister auf der Violine, wurde geb. im J. 1742, trat schon in seinem 12ten Jahre als Virtuos mit Beifall öffentlich auf, studirte förmlich Musik und erhielt 1760 die Stelle seines Vaters, starb aber leider schon im J. 1779 zu Prag. — Der zweite, **Wenzel** B., wurde geb. am 14. October 1747 zu Prag, und bildete sich zuerst unter seines Vaters Leitung und nachher durch eigenes Studium zu einem der tüchtig-

sten Fagottisten und Tenorsänger seiner Zeit. 1776 wurde er als Cammermusikus des Bischofs von Breslau zu Johannisberg angestellt. — Der dritte war Veit B., Cammermusikus des Herzogs von Curland in Sagan, geb. am 29. Mai 1754, ein vorzüglicher Oboist und Flötist. Die noch zu Anfange dieses Jahrhunderts als Sängerin sehr hoch geachtete Madame Thecla B. war seine Frau, eine geb. Podleska (s. dies.). — Der vierte, Michael B., wurde geb. am 29. September 1755, folgte dem Beispiele seines ältesten Bruders, wählte die Violine zu seinem Hauptinstrumente, und wurde in dem Theaterorchester zu Prag angestellt. — Der fünfte endlich, Anton B., geb. am 21. November 1758, bildete sich, wie sein Bruder Wenzel hauptsächlich zum Sänger und nur nebenbei zum Orgel-, Violinspieler und auch Waldhornisten. Daher kam er denn auch mit diesem Bruder als Cammermusikus und Sänger in die Dienste des Bischofs zu Breslau. Seine Stimme (Baß) soll sehr umfangsreich, voll, kräftig wie auch angenehm und klangvoll gewesen seyn. — Als Componist hat sich Keiner von ihnen allen so ausgezeichnet, daß er eine weitere Berühmtheit erlangt, und auch als solcher hier Erwähnung verdient hätte.
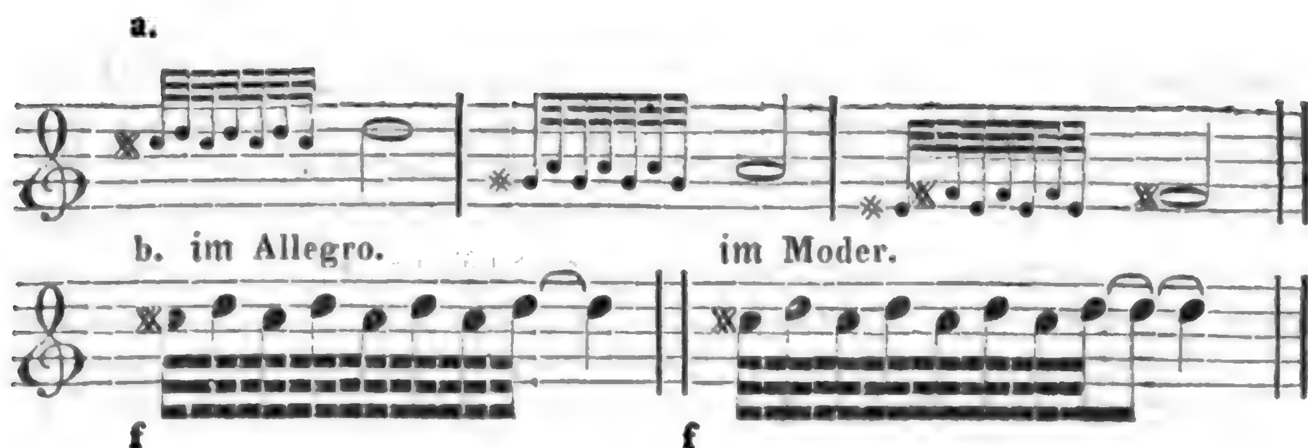
Bâton (franz.), wörtlich: Stab, Stock. In der Musik bezeichnen die Franzosen damit 1) die sogenannten großen Pausen, weil deren Figur einem kurzen Stabe ähnlich sieht, wie z. B. unten bei a die 2 Taktpause, welche sie Bâton a deux mesures (Stab oder Pause von zwei Takten) nennen, und bei b die 4 Taktpause, die B. a quatre mesures (Stab oder Pause von 4 Takten) heißt.



Alsdann bedeutet Bâton de mesure (Stab des Taktes, Taktstab) für sich 2) denjenigen Stab oder dasjenige Instrument, womit der Director eines Orchesters den Takt schlägt, taktirt; dasselbe mag nun seyn ein hölzerner Stock, oder eine zusammengebundene Papierrolle, oder noch etwas Anderes. S. Taktschlagen und Taktirstab.

Battalos, Flötenspieler zu Ephesus, ausgezeichnet als Weichling, und als solcher von dem Dichter Antiphanes in einer Comödie auf die Bühne gebracht. Sein Name wurde dadurch sprichwörtlich, und man legte denselben dem Demosthenes bei, weil er in seiner Jugend sehr weichlich war. 48.

Battement (ital. Battimento) ist eine weniger auf dem Claviere als allen übrigen Instrumenten, namentlich der Flöte, Violine und Oboe, übliche Setz- und Spielmanier, ähnlich dem Mordent, von dem sich das B. nur dadurch unterscheidet, daß jener mit der Hauptnote selbst, dieses aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu diesem Hülfstone nimmt man, eben so wie bei den Mordenten, gern die kleine Secunde abwärts, also cis, wenn die Hauptnote d, gis wenn die Hauptnote a heißt 2c. Ein eigenes Zeichen hat das B. nicht; zur Andeutung desselben bedient man sich einer Reihe kleiner Noten vor der Hauptnote, wie in dem Beispiele a unten. Diese Notenreihe kann kurz oder lang seyn, je nachdem das B. selbst verkürzt oder verlängert werden soll, was, so wie bei den Mordenten, mehr der Willkühr und dem Geschmacke des Spielers überlassen bleibt; in jedem Falle aber muß es sehr geschwind, fast trillernd, aber sehr kurz stoßend und mit einer gewissen Schärfe vorgetragen werden, ohngefähr wie bei b:



In Tonstücken von etwas lebhaftem, feurigem ꝛc. Character kann diese Manier von sehr vortheilhafter Wirkung seyn: sie erschwert und schärft den auf der Hauptnote ruhenden Accent, verleiht den lang zu haltenden Noten eine gewisse wohlthuende Lebendigkeit und eindringliche Kraft, und erleichtert öfters auch, besonders bei größeren Sprüngen, die mechanische Spielart und Fingersetzung. Deshalb wird sie vornehmlich auch nur bei solchen Fällen (bei langen Accentnoten, Sprüngen und überhaupt in Tonstücken von lebendigem Character) zweckmäßig angewendet, wenn dies, was sich wohl von selbst versteht, nicht zu oft, ja eigentlich nur sehr selten geschieht. — Irrig wird in einigen musikalischen Lehrbüchern das B. auch als Zusammenschlag erklärt, und mit Acciaccatur (s. dies.) verwechselt. Wahrscheinlich gab die ursprüngliche Bedeutung des französischen Wortes Battement (Schlag, Stoß) die Veranlassung dazu. T.

Batten, Adrian, englischer Tonkünstler, Organist an der Paulskirche zu London, und Kirchencomponist, blühete unter der Regierung des Königs Carl I. und II., also ohngefähr in den Jahren von 1640 bis 1680. Burney tadelt ihn zwar als einen zu pedantischen Anhänger an dem Altherkömmlichen, „der durchaus nichts, so wenig an Melodie als an Modulation ꝛc., zu dem hinzugethan habe, was schon vor seiner Geburt da gewesen"; allein sind die Angaben des D. Boyce (in seiner Cathedral-Musik) richtig, daß gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch Compositionen von B. in den englischen Kirchen aufgeführt wurden, so müssen dieselben dennoch nicht in einem solch alten und veralteten Gewande erschienen seyn, als Burney schildert, den man hier wohl einer Uebereilungssünde beschuldigen dürfte, denn in einem Zeitraume von 100 Jahren hatte sich auch in Betreff der Kirchenmusik der englische Geschmack wohl bedeutend geändert, und schwerlich wird man Musikwerke aufgeführt haben, die, vor 100 Jahren verfaßt, damals schon, bei ihrem Entstehen, nichts Neues und Gutes enthielten. Ein Vergleich der in Barnards und Cliffords Sammlungen für uns aufbewahrten Anthems von B. bestätigt den, wir glauben nicht partheilichen, Irrthum des D. Burney noch mehr. Dieselben haben viele Vorzüge vor ähnlichen Werken ihres Alters.

Batteux, Charles, wurde geb. zu Allond'hui, einem Dorfe im Bisthume Rheims 1713, nachher als Canonicus und 1730 schon als Lehrer der Rhetorik und der Humaniora zu Rheims angestellt, 1761 Mitglied der franz. Academie der Wissenschaften und Professor am Königl. Collegium zu Paris, starb daselbst am 14. Juli 1780. Das Aufsehn, welches die Werke dieses gelehrten Kunsttheoretikers ihrer Zeit machten, trägt vielleicht auf mancher Seite den größten Theil der Schuld, warum die Kunst selbst, auch die musikalische, in ihrer Ausübung oft eine ganz falsche, schiefe Richtung nahm. Die kunstwidrige Tonmalerei erkennt ihn offenbar als

ihren heftigsten Beschützer an, und wenn auch neuerer Zeit selbst manche Aesthetiker derselben das Wort reden, so kann es nicht befremden, daß sie dabei stets auf B—s Lehren und Weisungen sich stützen. Wie die der meisten, ja fast aller Aesthetiker, so hatten auch die Untersuchungen B—s zunächst nur die Poesie zu ihrem Gegenstande; aus den Dichterwerken, die ihm vorlagen, und noch dazu, die seine Nation ihm darbot, wollte er den Begriff der Kunst entwickeln. Wenn nun aber die Schöpfer jener Dichterwerke selbst kühn genug waren, diese den Leistungen einer altgriechischen Schule, den classischen Dramen der größten Poeten Griechenlands an die Seite zu stellen, und B. stolzes Nationalgefühl genug hatte, den bedeutenden Unterschied zwischen den beiderlei Werken nicht genauer zu untersuchen, so war wohl nichts natürlicher, als daß er bei seinen Forschungen auf die Grundsätze des Aristoteles zurückkam. Wie diesem so schien auch ihm Nachahmung der Natur das Höchste, was die Poesie, und abstrahirt von dieser, was alle Kunst bei ihren Darstellungen zum endlichen Zwecke haben müsse: Malerei, Musik, und alle deren verwandte Schwestern, sollten, seinem Grundsatze zu Folge, die ihren Darstellungen objectivirte Schönheit allein nur gestalten nach der Wirklichkeit in der Natur. 'Es leuchtet ein, Beides — wie wenig B. damit seinen vermeintlichen Vorgänger Aristoteles begriff, und wie weit er noch entfernt blieb von dem Begriffe des eigentlichen Wesens der Schönheit und der schönen Kunst. Betrachten wir das poetisch schon hochgebildete Volk, unter welchem Aristoteles lebte, das in allen seinen Kunstwerken nur ein wahrhaft ideales Leben nachzubilden sich bemühte, und bedenken wir ferner, daß Aristoteles in seiner Kunsttheorie, indem er dabei lediglich vom Drama ausging, zunächst nur die Außenseite der Kunst bezeichnen wollte, so erscheint bei ihm jenes Prinzip als eine wohl verzeihliche Abstraction; B. aber wollte dasselbe bis in das innerste Wesen aller Kunst verfolgt, und statt jener poetischen Täuschung also, nach welcher der Künstler sein Gebilde wie in einem Spiegel gleichsam erschaut, das ideale Schöne mit seinem inneren Seelenauge wie in der wirklichen Natur gleichsam vorhanden erblickt, nichts Wenigeres als bestimmte Gegenstände aus der wirklichen äußeren Natur zur künstlerischen Darstellung ausgewählt wissen, wornach denn die Schönheit in der Kunst in nichts Anderem als in einer verzierten Wirklichkeit, in einem sogenannten Verschönern der äußerlich gegebenen Stoffe bestände, was durchaus falsch ist und am allerwenigsten auf die musikalische Kunst sich anwenden läßt (vergl. d. Art. Kunst, Musik und Schönheit). Freilich war das die zu B—s Zeiten herrschende Ansicht in Frankreich, und unsere Tonmaler könnten sich keine bessere Theorie wünschen, indem ihre ganze Kunst nur darin besteht, Gegenstände aus der prosaischen Natur je nach deren besonderen Eigenschaften und Merkmalen durch Töne darzustellen — zu malen. Deshalb verzichten sie aber auch auf den Character des eigentlichen Künstlers, der, wenn er das wirklich Schöne ergreifen will, es niemals außer sich sucht. Mag dies genug seyn anzudeuten, welcher Gefahr der Tonkünstler und namentlich der Componist sich aussetzt, wenn er die ihm unerläßlich nothwendige ästhetische Bildung und Kenntnisse aus B—s Schriften zu erwerben gedenkt; nur zum sclavischen Nachahmer, nicht zum freien ächten Künstler würde er sich dadurch machen. Die erste davon erschien 1743 unter dem Titel „les beaux arts reduits à un même principe". Es war dies zugleich B—s Hauptwerk, erlebte mehrere Auflagen, wurde von Adolph Schlegel ins Deutsche übersetzt (Leipz. 1752, vermehrt 1759, und nochmals 1769), und erschien auch in einem deutschen Auszuge von Gottsched. Die zweite „Cours de

belles lettres ou principes de la littérature", erschien von 1740—50 ebenfalls in mehreren Auflagen, und ist nichts anderes als eine erweiterte Bearbeitung jenes ersten Werks (deutsch von Ramler, 4 Bde, bis 1802 in 5 Aufl.). Daß diese Werke eine solch außerordentliche Epoche machten, läßt sich nur aus dem betreffenden Zeitgeschmacke, und aus dem einen namhaften Verdienste erklären, das B. sich wirklich um die theoretische Kunst-Literatur damit erwarb. Bis auf ihn nämlich bestand die ganze Theorie der Kunst nur in einer aufgehäuften Summe von allgemeinen Kunstregeln, auf die einzelnen unter sich verschiedenen Künste dieselbe anzuwenden, daran hatte man noch nicht gedacht; so irrig nun auch jener sein Grundsatz war, so brachte er doch dadurch zuerst Einheit und Ordnung unter die zerstreute Regelmasse, und zeigte den Weg, wie diese auf die besonderen Künste anzuwenden und überzutragen sey. Zwar blieb er dabei, so wie alle seine übrigen Zeitgenossen, welche vor der Aesthetik als Wissenschaft (also vor Baumgarten) die Theorie der Kunst zum Gegenstande ihres Denkens und Forschens gemacht hatten, bei einem unbefriedigenden Empirismus stehen, der über die Grenzen der praktischen Ausübung niemals hinausreicht; allein die scharfsinnigere, tiefere Critik hatte nun doch viel leichteres Spiel bei ihren Prüfungen, und der Weg zum weiteren Fortschreiten war ihr weit geöffnet. Das erkannte selbst Baumgarten dankend an, dessen „Aesthetica" wahrscheinlich um einige Jahre jünger gewesen seyn würde, hätte nicht B. durch seine Bemühungen ihre Geburt beschleunigt. Dr. Sch.

Battiferri, Luigi, italienischer Tonkünstler, Componist aus der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, der nach Walthers Behauptung (Walther besaß den 1653 gedruckten Catalog von Parstorffer) viele Kirchensachen, Messen, Psalmen, Motetten, Litaneien und Salve Regina, verfaßt und in den Druck gegeben haben soll, von deren Daseyn aber für uns keine Spur geblieben ist. — Gerber führt auch einen Battifero an, welcher zu Anfange des 18ten Jahrhunderts gelebt haben soll. Jedenfalls muß es ein viel jüngerer Componist als jener Battiferri gewesen seyn, weil Walther sonst gewiß etwas von ihm in dem genannten Cataloge gefunden haben würde.

Battimento (ital.), dasselbe was Battement, s. dies.

Battishill, Jonathan, geb. im J. 1738, gest. am 10. December 1801, war Organist zu London zuerst an der Kirche Christ-Church, dann an St. Clement, ein seiner ausgezeichneten Talente, seiner Geschicklichkeit im Orgelspiele, und auch seiner gediegenen Compositionen wegen sehr geschätzter Künstler. Von seinen Werken sind in Deutschland zwar nur eine Oper „Amena" und einige kleinere Gesänge bekannt geworden, allein sie reichen hin, um das Urtheil zu bestätigen, welches die Engländer allgemein über diesen würdigen Musiker aussprechen. Jene Oper erschien 1766 im Druck, und 1783 eine Sammlung sehr wohlgehaltener englischer Gesänge für 3 und 4 Stimmen.

Battistine, Giacomo, Componist aus dem Ende des 17ten und Anfange des 18ten Jahrhunderts (also um 1700), war Capellmeister an der Cathedralkirche zu Navarra. Walther kannte 2 Werke von ihm, wovon das eine unter dem Titel „Armonie sagre" im J. 1700 zu Bologna erschienen ist und 12 Gesänge für 1, 2 und 3 Singstimmen mit und ohne Violinbegleitung, mit lateinischem Texte, enthält. Er lobt dieselben sehr und meint, daß wahrscheinlich noch Mehreres von B. im Drucke erschienen sey, dessen Verlust der Geschichtsforscher nur zu bedauern habe.

Battuta — Schlag, in der Musik: Taktschlag, dann im Allgemeinen auch die Taktbewegung selbst; s. **A battuta.**

Baudiot, N. Charles, erster Violoncellist in der Königl. Französischen Capelle und Professor seines Instrumentes an dem Königl. Conservatorium zu Paris, geb. ums J. 1760, weniger als Virtuos denn als Componist und Lehrer ein sehr verdienstvoller und achtungswerther Musiker. Er ist Mitredacteur der großen Violoncellschule des Pariser Conservatoriums, welche im J. 1803 zu Paris bei Schlesinger und in Leipzig bei Peters unter dem Titel „Méthode de Violoncelle et de Basse d'accompagnement, redigée par Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot, adoptée par le Conservatoire de Musique à Paris comme livre d'instruction“ mit französischem und deutschem Texte erschien, und der er dann noch ins Besondere ein Heft sehr zweckmäßiger Uebungsstücke in allen Applicaturen als Nachtrag zufügte. Dieselbe wurde aber im J. 1826 von seiner „Nouvelle Méthode de Violoncelle“ (Paris b. Pleyel) aus dem Conservatorium verdrängt, nachdem Cherubini dieses von B. allein verfaßte Lehrbuch für weit gründlicher und zweckmäßiger erklärt hatte. Von seiner Composition sind mehr denn 24 Werke im Drucke erschienen, bestehend in Concerten, Sonaten, Variationen, Notturno's, Duetten, Trios ꝛc. ꝛc. ausschließlich für Violoncell mit und ohne Begleitung, worunter sich besonders oeuv. 22 ein Concertino mit Orchesterbegleitung, oeuv. 12 drei Fantasien mit Pianofortebegleitung, oeuv. 11 drei Trio für Violoncell, Pianoforte und Violine, und oeuv. 21 Rondo mit Orchesterbegleitung vortheilhaft auszeichnen. Ueber sein Spiel herrschen verschiedene Ansichten; am nachtheiligsten wird es von G. L. P. Sievers beurtheilt, der es mit nichts Anderem als mit einer „mechanischen, seelenlosen Spieluhr“ zu vergleichen weiß. Sievers übrigens hörte B. im J. 1820, wo dieser also schon ein Alter von ohngefähr 60 Jahren erreicht hatte, u. wir wollen daher, wenn gleich er auch früher noch einem Romberg u. A. offenbar nachstand, und jetzt von einem Bohrer u. A. übertroffen wird, dennoch das große Ansehn, in welchem er in Paris auch als Virtuos steht, und das sich natürlich noch aus früheren Zeiten herschreibt, nicht für eine blinde Vorliebe, sondern für wohlbegründet halten. Freilich hat sich B. eben so wenig als fast alle anderen französischen Virtuosen von einer gewissen, ihren Nationalcharacter bezeichnenden, musikalischen Charlatanerie loszumachen gewußt; allein dies zeugt noch keineswegs gegen ihn, wenn wir ihn als französischen Musiker betrachten, und es ist um so mehr zu bewundern, daß sich von jenen oft kunstwidrigen Eigenthümlichkeiten in seinen Compositionen, und auch in seiner neuesten Schule, fast gar keine Spur vorfindet. Alters halber wurde er im J. 1832 pensionirt, und tritt jetzt gar nicht mehr öffentlich auf, so wenig als Virtuos wie als Componist.

X. Y. Z.

Baudouin. Was die bekannten Herren Strauß und Lanner in Wien dem deutschen, das ist dieser Musiker dem französischen Tanze, ja in mancher Beziehung noch mehr. Unsere Musikalien-Cataloge des laufenden Jahrhunderts enthalten eine lange Reihe seiner Compositionen; diese aber bestehen, ohne Ausnahme, in nichts Anderem als nur allein in Tänzen, und zwar vorzugsweise ächt französischen: Contratänzen, Quadrillen ꝛc. Darunter fehlt es natürlich auch nicht an Adieux à Tivoli; Souvenirs de Tivoli, die aber eben so gut auch Adieux à Krähwinkel und Souvenirs de Kamschatka und noch anders heißen könnte; auch ein „Vive le Roi, vive la France!“ bietet er in einer lustig possierlichen Quadrille seinen tanzlustigen Landsleuten, die, sonderbarer

Weise genug, auch durch ihn erst eine „Terpsichoré du Vaudeville" in Contratänzen und Walzern kennen lernen mußten, die sie, wie sie es wollen, zu ihrem höchsten Entzücken auf den Salons oder in tanzenden Privatgesellschaften im ewigen Wirbel herumdreht, ohne jedoch dem Tanze selbst auch nur die mindeste Poesie abgewinnen zu lassen, ihre natürliche Tanzlust wirklich bis zur zügellosen Leidenschaft steigert, ohne aber ihre Bewegungen selbst in den eigentlichen Grenzen der Orchestik, des lyrischen Schwunges, zu erhalten. Dies ließ sich nun aber wohl nicht gut ändern; der Tanzcomponist glaubt sich immer mehr als jeder andere abhängig von dem jeweiligen Geschmacke seines Publicums, und ist es mehrentheils auch. Daher können wir es dem, in Erfindung von belebenden Tanzmelodien unerschöpflichen B. auch nicht zur großen Sünde anrechnen, wenn er bei der außerordentlichen Thätigkeit, welche er in der Schöpfung immer neuer Pianoforte-Carnavals entwickelt, zuweilen auch seine Zuflucht zu französischen Lieblingsopern oder sonstigen Favoritstücken der Pariser schönen Welt nimmt, und aus ihnen Melodien u. dgl. zu seinen Tänzen wählt, von denen er schon im Voraus überzeugt ist, daß sie die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen, und durch mächtigen Rhythmus die ohnehin leichten französischen Füße wie zum Tanze gleichsam zaubern werden. Eine andere Seite seiner Kunst hat B. nie gezeigt, weshalb die genannten Strauß und Lanner, die ihren musikalischen Sinn auch auf andere Weise als nur allein durch Tänze an den Tag legten, als Musiker im Allgemeinen betrachtet, nothwendig noch über ihm stehen. Seine Compositionen erschienen sämmtlich zu Paris. Ueber seine Person für sich haben wir nichts Näheres erfahren können.

50.

Baudron, Mr., Violinvirtuos und Director des Orchesters der französischen Oper zu Paris, geb. ums J. 1740, gest. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war in den Jahren von 1788 bis 1800 auch ein in Frankreich sehr beliebter Operncomponist. Dafür zeugen die Opern „Pigmalion", „Roi Cocagne", „le Barbier de Seville" und „Pyrame et Thisbe", welche sämmtlich in jener Zeit mit vielem Beifalle aufgenommen wurden. Andere selbstständige Instrumentalsachen sind nicht von ihm erschienen, wenn gleich er deren mehrere geschrieben und in Manuscript hinterlassen haben soll. Von seinen näheren Lebensumständen zuverlässige Nachrichten mitzutheilen, sind wir außer Stande.

Bauer, Franz, Violinvirtuos, wurde geb. zu Gitschin in Böhmen ums J. 1748, war von Jugend auf ein eifriger Verehrer der Musik, mußte aber nach dem Willen seines Vaters in Prag Theologie studiren, und nachher auch die ihm angetragene Stelle eines Subdiaconus daselbst annehmen. Kaum hatte er einige Monate hindurch sein Amt verwaltet, so nahm sein Widerwillen gegen den geistlichen Stand immer mehr zu, und gern würde er denselben augenblicklich gegen irgend einen anderen vertauscht haben, hätte er nur gewußt, auf irgend eine andere Weise seine äußere Existenz zu sichern. Um als Musiker oder Componist aufzutreten, dazu glaubte er, bei seiner ihm angebornen bescheidenen Denkungsweise, nicht die nöthigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten zu besitzen, wenn gleich er sich von frühester Jugend an auf der Violine, seinem Lieblingsinstrumente, geübt hatte, so viel Zeit nur seine eigentlichen Brodstudien ihm dazu übrig gelassen. In dieser Zeit gerade kam Mozart nach Prag, B. machte dessen Bekanntschaft und spielte ihm gelegentlich ein Violinconcert seiner (Mozarts) Composition vor. Mozart brach in laute Lobeserhebungen und Bewunderung aus, und kaum hatte er, völlig unbekannt mit B—s Verhältnis-

sen, eigentlich nur im Scherz die Worte: „ihr Bogen sollte dem schwarzen Rocke den Prozeß machen, daß er den Künstler so vermummt," ausgesprochen, als B. zum größten Erstaunen jenes schnell antwortete: „das soll er nicht länger" und gleich den anderen Tag um seine Entlassung bei der betreffenden Behörde einkam. Bei seiner Frau fand er durchaus keinen Widerspruch; sie war eine gleich enthusiastische Anhängerin der Tonkunst, und freute sich innig, nun wahrscheinlich auch mehr Gelegenheit, Zeit und Veranlassung zu bekommen, sich mit der Musik vertrauter machen, und im Spiel des Psalterions, worin sie bereits eine achtungswerthe Fertigkeit erlangt hatte, sich noch mehr vervollkommnen zu können. Dies geschah; er und sie studirten ihre Instrumente noch eine kurze Zeit für sich privatim, und machten dann bald eine Reise nach Rußland bis nach Petersburg. Wohin sie kamen, allenthalben wurden sie als vielseitig gebildete Künstler achtungsvoll aufgenommen und mit dem ehrendsten, allgemeinsten Beifalle ausgezeichnet. Der Ruf dieses Künstlerpaars verbreitete sich vom Norden aus über halb Europa; Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und Portugal hatten Gelegenheit es zu bewundern. Im Jahre 1792 hielt es sich eine geraume Zeit in Lissabon auf, ging dann im Herbste desselben Jahres zu Wasser nach Hamburg, wo namentlich die Kunst der Madame B. großes Aufsehen erregte: die schwersten Clavier- und Violinconcerte soll sie auf ihrem Instrumente mit außerordentlicher Präcision und Genauigkeit geschmackvoll vorgetragen haben. 1793 gingen Beide nach Weimar; von da über Berlin zurück in ihr Vaterland, wo sie endlich vom Jahre 1798 an sich ganz aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen und uns somit zu weiteren Berichten über ihr Schicksal die Gelegenheit benommen haben. Als Componist ist Keiner von beiden, wenigstens in größeren namhaften Sachen, aufgetreten, doch soll Hr. B. mehrmals Compositionen seiner eigenen Erfindung vorgetragen haben, die aber im Manuscript geblieben und wieder verloren gegangen sind.

Bauer, Joseph, Capellmeister des Fürst-Bischofs zu Würzburg, geb. um 1740, gest. um 1795, ein sehr fertiger Clavierspieler, und achtbarer Componist für sein Instrument. Sein bedeutendstes Werk erschien in den Jahren 1772 bis 1776: „Fünf Theile Clavierquartette (Clavier, Flöte, Violin und Violoncell)," wovon ein jeder drei besondere Quartette enthält. Die ersten beiden Theile wurden zu Mannheim, die drei letzten aber zu Frankfurt a. M. gedruckt. — Wir können nicht mit Gewißheit sagen, ob die schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Würzburg sehr geschätzte Claviervirtuosin, Catharina B., eine Tochter von ihm war, so nahe auch die Vermuthung liegt. Dieselbe wurde geb. im J. 1785, war eine Schülerin des Capellmeister Sterkel, ein wahres Genie, spielte in ihrem 13ten Jahre schon mehrmals öffentlich und mit Beifall, und componirte zu jener Zeit auch schon einige recht artige Variationen über bekannte Themata. Andre in Offenbach hat mehrere davon gedruckt, denen nach wir es aufrichtig bedauern, daß diese geschmackvolle Dilettantin sich nicht ganz der Kunst gewidmet hat. Offenbar würde sie, bei gehöriger Pflege ihres seltenen Talents, mehr geleistet und zur Förderung der Kunst beigetragen haben, als viele Andere, die sich dieser gewissermaßen nur aufdringen.

Bauer (der Vorname ist nirgends genannt) Königl. Preußischer Hofrath und um das Jahr 1786 Castellan Seiner Königl. Hoheit des Prinzen von Preußen, für den Musiker merkenswerth als der Erfinder zweier neuartiger Fortepiano's, des von ihm sogenannten Crescendo und Royal

Crescendo (s. diese Art.), überhaupt aber als ein auf die Verbesserung eines Theils des musikalischen Instrumentenbaues sehr einflußreicher, tiefdenkender Mann. So erwarb er sich auch ein namhaftes Verdienst um die zweckmäßigere Einrichtung der sogenannten Spieluhren. Unter seiner Leitung gelangten die Berliner Mechaniker zu dem Rufe der geschicktesten Verfertiger von dergleichen Instrumenten. Im J. 1769 kaufte der König von Preußen von ihm eine Flötenuhr, die er nach seinen besonderen Angaben hatte verfertigen lassen, um 1500 Rthlr. und ließ sie im Schlosse zu Potsdam aufstellen. Für eine andere mit einem prächtigen Gehäuse bezahlte ihm im J. 1784 der Kaiser von Rußland 3000 Rubel.

Bauer, Chrysostomus, war einer der geschicktesten Orgelbauer zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ein geborner Würtemberger; zeichnete sich vor den übrigen Orgelbaumeistern seiner Zeit besonders durch die Vergrößerung und bessere Einrichtung der Bälge rühmlichst aus. Vor ihm nämlich pflegte man die zur Intonation eines größeren Orgelwerkes nöthige Windmasse immer nur durch eine verhältnißmäßig größere Anzahl von Bälgen (die kaum 6 Fuß lang und 3 Fuß breit waren) hervorzubringen; er erkannte zuerst das Unzweckmäßige dieses Verfahrens, da durch eine zunehmende Vermehrung der Bälgezahl die erforderliche Gleichmäßigkeit der Windstärke nothwendig immer unsicherer werden mußte, und vergrößerte daher die Bälge um ein Bedeutendes, wodurch dieselben nicht nur an innerem Raum zur Aufnahme einer größeren Windmasse, sondern auch an Druck gewonnen, vermittelst welches selbst bei einer weit geringeren Anzahl von Bälgen die größten Orgelwerke dennoch sowohl mit mehr, als auch mit kräftigerem Winde gefüllt werden konnten. Den ersten Versuch dieser Art machte er in Ulm, wo er bei einer Reparatur der Orgel im dortigen Münster derselben statt ihrer bisherigen 16 kleineren 8 größere Bälge gab, die mehr Kraft als jene 16 entwickelten. Von der Zeit an wurden alle kleinere Bälge aus den Orgeln nach und nach verbannt, zumal da auch das Calcanten-Geschäft bedeutend bequemer und leichter dadurch gemacht wurde. Mehr über ihn findet sich in Adlungs Music. mech. Thl. 1. pag. 276.

T.

Bauerflöte, oder **Bauerpfeife**, auch **Feldflöte** genannt, ist eine gedeckte Flötenstimme der Orgel von nur 1 oder 2 Fußton. Gewöhnlich wird sie nur für das Pedal angewandt. S. **Orgelregister**.

Bauerleyer, der veraltete Name der **Leyer**, s. dies.

Bauersachs, Christian Friedrich, Virtuos auf dem Bassethorn und dem Violoncell, auch gefälliger und einsichtsvoller Componist für diese Instrumente, wurde geb. am 4. Juni 1770 zu Pegnitz im Anspachischen, und nachdem er schon mehrere Male öffentlich und stets mit Beifall sich hatte hören lassen, an einem kleinen Hofe in den Rheingegenden (der Name ist uns unbekannt) vortheilhaft angestellt; verlor diese Stelle aber wieder im J. 1790 wegen verschiedener Mißverhältnisse, in welche seine Herrschaft durch den damaligen Krieg versetzt worden war; hielt sich darauf eine Zeitlang am Harze, zu Clausthal, Goslar, Werningerode rc. auf, und unternahm alsdann im Jahr 1796 von da aus eine Reise nach Wien, Ungarn, und Venedig, theils um sich als Virtuos hören zu lassen, theils und besonders aber auch um wo möglich irgend wo eine Anstellung wieder zu finden. Letzteres gelang ihm nicht; obschon überall mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgenommen, kehrte er doch schon im Jahr 1798 nach Deutsch-

land zurück, hielt sich wiederum eine Zeitlang am Harze bei Verwandten auf, und reiste endlich 1802 in seine Heimath, wo er wahrscheinlich als Hautboist in Militärdienste getreten, und nachher in den Kriegsunruhen unserm Auge entschwunden ist. Er war ein ausgezeichneter Bassethornist, überhaupt ein sehr gebildeter Musiker. Seine Compositionen sind leider meistens im Manuscript geblieben und verloren gegangen. Besonders merkenswerth ist er als der erste Deutsche, welcher ein in England verfertigtes Bassethorn mit einem Knie besaß; damals wurde dasselbe in Deutschland überall noch in der Form eines Halbkreises verfertigt, selbst in Berlin und Dresden, wo die geschicktesten Rohrinstrumentenmacher wohnten. Durch Vermittelung eines Freundes hatte er sich dasselbe aus London zu verschaffen gewußt.

Baumbach, Friedrich August, geb. im J. 1753, gest. am 30sten Nov. 1813 zu Leipzig, war seit 1778 Musikdirector am Theaterorchester zu Hamburg, fand aber in den vielen und überdem zeitraubenden Geschäften, die ihm als solchen oblagen, nicht Nahrung genug für seinen tiefdenkenden, scharfsichtigen Geist, und so legte er 1789 seine Stelle nieder und zog sich ins Privatleben zurück, um mit mehr Ruhe und Muße seiner Kunst und seinen Lieblingsstudien leben zu können. Er wählte Leipzig, als den literarischen Stapelplatz, zu seinem ferneren Wohnorte, und hier hat er denn auch nicht wenig zur Vervollkommnung und Verbreitung der Kunst, sowohl ihres theoretischen als praktischen Theils, durch Lehre und Beispiel nach Kräften beigetragen. Er war Mitarbeiter an dem bei Voß in Leipzig erschienenen „Handwörterbuch der schönen Künste", und die vielen musikalischen Artikel, welche er zu demselben geliefert hat, zeigen deutlich den Mann von Kopf und Herz, und wie ganz geeignet er war, als öffentlicher Lehrer und Sprecher über musikalische Gegenstände aufzutreten. Eben so stellte er sich in rein praktischer Beziehung als ein nachahmungswerthes Muster dar; als Componist fruchtbar und bewährt in ziemlich allen Arten von musikalischen Dichtungen athmet Alles, was er schrieb, nur einen ächt künstlerischen Geist, in dem sich jedoch seine ganze Subjectivität, der überaus thätige, gutherzige, freundliche Mann mit der frommen Seele, dem heiteren, kindlich frohen Temperamente, stets leicht wieder erkennen läßt. Zum Beleg nennen wir von seinen Gesangscompositionen (die ungleich zahlreichsten): „Alphonso und Zaide", ein Duett mit vierhändiger Begleitung des Pianoforte (1794); „Maria Theresia bei ihrem Abschiede von Frankreich", ein Rondo mit Pfrtebegl.: „Ombre amene", air ital. av. acc. de Pf., V. obl. et Violonc.; „Lyrische Gedichte beim Clavier zu singen" (1793); dann fast alle seine kleineren Lieder, von denen er mehrere Sammlungen veranstaltete, und sogar die von süßem Schmerz durchwehte Cantate „Theresens Klagen über den Tod ihrer unglücklichen Mutter Maria Antonie" (1794), durch deren Composition immer noch das unschuldig frohe Gemüth des Schöpfers durchblickt. In seinen Instrumental- und namentlich in seinen Claviersachen ist dasselbe gar nicht zu verkennen; man spiele nur seine Claviersonaten, seine Violinduette, seine Conzerte, Trios, Variationen — lauter tiefer Geist und froher Muth. So, als geistvoller, tiefdenkender und dabei doch lebensfroher Mann zeigte er sich auch als Mensch und Virtuos in der Gesellschaft: Meister im Pianoforte- und Mandolinenspiele verschmähte er es, selbst als 60 Jahre alter Mann noch gar nicht, seine Kunst auch zur Unterhaltung und zum Vergnügen Anderer und guter Freunde gern und willig anzuwenden. Noch wenige Tage vor seinem Tode war eine Gesellschaft von Musikfreunden um ihn ver-

sammelt, die sich an seinem wahrhaft schönen Mandolinenspiele ergötzte. Daher hatte er sich auch in seinen Lebzeiten der innigsten Liebe und Achtung sehr Vieler, ja Aller, die ihn kannten, zu erfreuen, und wurde er nach seinem Tode in der Gesellschaft gar schmerzlich vermißt. Lwe.

Bäumel, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter Violinvirtuos, geb. ums J. 1730. Eine Kunstreise, welche er als Cammermusikus zu Würzburg in den Jahren 1772 bis 1774 durch ganz Deutschland, auch einen Theil Italiens unternahm, und auf welcher er sich an fast allen Orten der ehrenvollsten Aufnahme zu erfreuen hatte, brachte ihm im J. 1778 den Ruf als Musikdirector nach Bamberg. Als solcher trat er denn im J. 1793 nochmals eine größere Kunstreise an; besonders erfreulich für ihn waren auf dieser die Auszeichnungen, mit welchen man ihn in Nürnberg, wo er 1794 spielte, behandelte. Er starb im J. 1796 zu Bamberg. Einen wohl überzeugenden Beweis von seiner ausgezeichneten Kunstfertigkeit liefert auch der Umstand, daß der gründliche Kenner J. G. Bischoff d. ältere ihn zum Lehrer seines Sohnes im Violinspiele wählte.

Baumer, Gebrüder, **Erdmann** und **Friedrich**, beide gedenkenswerthe Waldhornisten, geb. zu Cassel, Erdmann der ältere 1734, Friedrich der jüngere 1736, Schüler der beiden verewigten Meister Palsa und Thürschmiedt. Im J. 1757 wurden sie in der Hofcapelle des Landgrafen von Hessen-Cassel angestellt, nach dem Tode desselben aber, der eine gänzliche Auflösung des Theaters zur Folge hatte, kamen sie 1787 in die Königliche Hof-Capelle zu Berlin als Cammermusiker Ihrer Majestät der Königin von Preußen. Erdmann starb schon im J. 1796; Friedrich lebte noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, das Jahr, wann er starb, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Baumgarten, Carl Friedrich, nicht Fagottist, wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon behauptet, sondern Violinist und Organist, von Geburt ein Deutscher, aber von England zeitig genug seinem Vaterlande entzogen, um diesem endlich — was wir nur bedauern müssen — ganz fremd zu werden. In London, wo er in den Jahren von 1780 bis zu Ende des Seculums als Director des Orchesters im Convent-Garden-Theater angestellt war, galt er für einen der größten Meister auf seinen Instrumenten, und war zugleich als gefälliger und gründlicher Componist sowohl für die Kammer als das Theater und die Kirche sehr beliebt. „Die englische Musik," schrieb Burney einst an einen deutschen Tonkünstler, „darf stolz darauf seyn, daß dieser eigentlich deutsche Meister sich ganz nationalisirt hat; Deutschland hat wenig Tüchtigere zu uns herüber geschickt." Wir kennen von ihm nur die rein englisch gehaltene Oper „To Robin Hood," die in London mit einem seltenen Beifalle aufgenommen wurde, und auch hinreicht, um Burney's Urtheil über B. zu bestätigen.

Baumgärtner, Johann Baptiste, galt für einen der größten Violoncellvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, der mit der seltensten praktischen Fertigkeit zugleich den höchsten Grad von Zartheit, Präcision und Gewandtheit im Vortrage verband. Im Jahre 1723 zu Augsburg geboren, ging er, nachdem er sich bei einem dortigen tüchtigen Musiker ausgebildet und zu diesem Behufe auch eine geraume Zeit zu München aufgehalten hatte, im Jahre 1745 schon auf Reisen, auf denen er dann den größesten Theil seines Lebens zubrachte, überall, in Deutschland, England, Holland,

Schweden und Dänemark, einen berühmten Namen zurücklassend. Erst im Jahre 1774 konnte er sich entschließen, zu Amsterdam ein festes Engagement anzunehmen; 1778 folgte er jedoch schon wieder einem ehrenvollen Rufe nach Stockholm als erster Violoncellist in der Capelle des Königs. Die vielen Hin- und Herreisen, besonders zur Winterszeit, hatten seine Gesundheit sehr geschwächt, das strenge Klima des Nordens, dem er nun beständig ausgesetzt seyn sollte, war daher seinem Körper durchaus nicht zuträglich, und er sah sich genöthigt, bald wieder seinen Abschied zu nehmen und nach Deutschland zurückzukehren. Zunächst wandte er sich nach Hamburg, nach einem mehrmonatlichen Aufenthalte daselbst alsdann noch einmal nach seiner Vaterstadt, wo er 1781 ankam, von hier nach Wien, und endlich nach Eichstädt. Der große Ruf, der ihm stets voranging, bewirkte, daß ihm hier gleich nach seiner Ankunft (gegen Ende des Jahres 1781) die Stelle eines Cammermusikus des Fürst-Bischofs angetragen würde. Wohl fühlend, daß sein Körper der Ruhe bedurfte, auch daß das Alter ihm nach und nach hinderlich werden würde, größere Kunstreisen zu unternehmen, trat er gern die ihm angebotene Stelle an; leider aber nur auf kurze Zeit; eine heftige Auszehrung raffte ihn schnell hinweg, er starb schon am 18ten Mai 1782. Die vielen und großen Verdienste, welche er sich um seine Kunst erwarb, vereinigen sich besonders in einem Lehrbuche über die Behandlung des Violoncells, welches er während seines Aufenthaltes im Haag unter dem Titel „Instruction de Musique théorique et practique, à l'usage du Violoncell" herausgab, das seiner Gründlichkeit und klaren richtigen Darstellung wegen nicht nur ins Deutsche, sondern auch ins Englische übersetzt wurde. Seine Compositionen, bestehend in Concerten, Solos, Variationen &c. sind für jetzt freilich der Zeit verfallen, jungen Cellisten übrigens immer noch sehr zu empfehlen, da sie, was die eigentliche Schule und die Angemessenheit ihres Instruments anbelangt, selbst noch neben vielen, ja den meisten der neueren Zeit ihren Werth behaupten.

Baustetter, Johann Conrad, Componist aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Claviervirtuos und wahrscheinlich Lehrer seines Instruments zu Amsterdam. Von seinen Werken besitzen wir jetzt nur noch einige Sonaten, Concerte und Suiten fürs Clavier, ferner sechs Flötentrio und endlich sechs Trios für Violine, Hoboe und Violoncelle, welche sämmtlich, damaligem Geschmacke nach, sehr gut gehalten und sichere Zeugen sind für ihres Verfassers gründliche musikalische Kenntnisse. Das letzte Werk, was von ihm gedruckt wurde, waren sechs Claviersonaten, welche in dem Jahre 1752 erschienen, wornach also sein Sterbejahr recht wohl in eben jene Zeit gesetzt werden darf.

Baxmann, Violoncellist, überhaupt aber ein um die Verbreitung und Verbesserung des Geschmacks an classischen Musiken sehr verdienstvoller Musiker. Geb. 1784 im Nassauischen, widmete er sich zuerst der Zeichenkunst, kam als Zeichner 1810 nach Straßburg, wo das Cellospiel Berteau's aber einen solch' tiefen und bleibenden Eindruck auf ihn machte, daß er von Stund an beschloß, seiner schon früher erwachten Liebe zur Tonkunst nachzugeben, und vorzugsweise nur dieser zu leben. Er wählte Berteau zum Lehrer, war sehr fleißig und machte in der kurzen Zeit von drei Jahren staunenswerthe Fortschritte, so daß er 1816 schon als erster Violoncellist beim Straßburger Opernorchester angestellt wurde. 1822 ging er nach Paris, um durch Chorons und den Unterricht im Conservatorium sich noch weiter auszubilden. Des ersteren Singinstitut hatte das meiste Interesse

für ihn, und er war kaum nach Straßburg zurückgekehrt, als er sich auch mit dem Plane zur Errichtung eines ähnlichen Musikinstituts beschäftigte. 1824 brachte er denselben zur Ausführung, indem er eine „Elementar-Musikschule" und eine „Singacademie" gründete, in welchen nicht nur Unterricht in Allem, was die Musik angeht, ertheilt, sondern von den besseren Schülern auch größere und zwar ächt classische Musik aufgeführt wurde. Leider zerrüttete die unausgesetzte Arbeit, die die Leitung dieser beiden Anstalten erforderte, seine körperliche Gesundheit so, daß er schon im Jahre 1829 starb, — viel zu früh für das der Kunst frommende Gedeihen seiner edlen Werke.
Ne.

Bayer, Caroline, von 1780 bis 1800 berühmt als Violinvirtuosin, eben so ausgezeichnet durch einen männlich kräftigen Ton, als Fertigkeit und Präcision im Vortrage, war geboren zu Wien 1758, ging 1775 auf Reisen, besuchte ziemlich alle Höfe Deutschlands, wurde während ihres Aufenthaltes in Berlin vom Könige von Preußen auf ein Jahr engagirt, um ihm bei seinen musikalischen Uebungen auf der Flöte mit der Violine zu begleiten, und kehrte darauf nach Wien zurück, wo sie zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts starb. Dauber (Selbstunterricht 1797) rühmt sie auch als eine fantasiereiche und gründliche Componistin für ihr Instrument, doch ist uns kein Werk von ihr zu Gesicht gekommen; hat sie Etwas geschrieben, so ist es als Manuscript wieder verloren gegangen.

Bayer, Andreas. Was Fleiß und Talent in der musikalischen Kunst, überhaupt in der Wissenschaft zu leisten vermögen, das treffen wir in diesem würdigen Manne vereinigt. Er war der Sohn eines kenntnißreichen, auch etwas musikalisch gebildeten, aber unvermögenden Rectors zu Gesenheim bei Würzburg, geb. im J. 1710; bei Allem, was er erlernen wollte, war er auf den Unterricht seines fleißigen Vaters beschränkt, auch in der Musik, wozu er frühzeitig viel Talent und Neigung an den Tag legte; fremden Unterricht zu genießen, dazu fehlten ihm alle Mittel. So dürftig aber auch die ihm zu Theil werdende Unterweisung seyn mochte, bei dem gänzlichen Mangel an Gelegenheit und Mitteln, gute Musik zu hören, oder durch den Ankauf guter Musikalien und musikalischer Lehrbücher sich mit dem Wesen der Tonkunst näher vertraut zu machen, so daß er, nachdem er schon einige Fertigkeit auf dem Claviere erlangt hatte, wenn er etwas Neues spielen wollte, sogar dieses erst meistens selbst schaffen mußte, wodurch natürlich aber seine geistigen Kräfte, seine Fantasie, seine Erkenntniß, und sein musikalisches Gehör auf das vortheilhafteste geweckt, geübt und genährt wurden, — auch unter solchen Umständen brachte er es durch rastlosen Fleiß bald so weit, daß er als ein guter Clavierspieler und Sänger in die Hospitalschule zu Würzburg aufgenommen wurde, wo der Knabe von 12 Jahren durch Unterricht Anderer sich selbst erhalten, alle seine Bedürfnisse selbst befriedigen mußte. Dabei vergaß er jedoch seine eigene weitere Ausbildung nicht; er wollte Jura studiren; die tüchtigsten Lehrer ertheilten ihm Unterricht in den alten Sprachen rc., wofür er deren Kinder wieder in der Musik unterwies; doch fehlten zum eigentlichen Studiren die Mittel, und sollte er diese durch Unterricht herbeischaffen, die Zeit; daher nahm er die ihm endlich angetragene Stelle eines Domorganisten, welche durch den Tod ihres bisherigen Besitzers erledigt wurde, mit Freuden an. Einige Jahre schon hatte er dies Amt verwaltet, auch sich bereits verheirathet, so erwacht auf einmal wieder jene alte Liebe zu den Wissenschaften, und er weiß alle Schwierigkeiten zu überwinden, als Organist noch Jura

studiren, und nach drei Jahren schon zugleich als Rechtsgelehrter öffentlich auftreten zu können. Gleich berühmt und angesehen als fertiger Organist wie als rechtskundiger Advocat fand er jedoch als ersterer die meiste Befriedigung in seinem Leben. Die Anerkennung, welche seine Leistungen allgemein fanden, und die Achtung, mit welcher ihn die größten Meister behandelten, mochten wohl besonders dazu beitragen. So erregte es ein erhebendes Gefühl in ihm, daß der würdige Wagenseil, mit dem er sich einst in einen Wettstreit auf der Orgel und dem Claviere eingelassen hatte, ihm in Betreff des Orgelspiels willig den Sieg zuerkannte und in einem öffentlichen Urtheile sogar den Vorzug einräumte. Unerschöpflich auch war er in seinen Erfindungen, wahrhaft stark in seiner Kunst. Im Jahre 1740 erhielt er einen vortheilhaften Ruf nach Mergentheim, und im folgenden Jahre einen noch vortheilhafteren nach Cassel als Organist und Musikdirector; allein er wollte Würzburg, wo er so viele Achtung genoß und den vaterländischen Kirchen so manchen trefflichen Organisten bildete, nicht verlassen, war zufrieden mit der Ehre und dem Ruhme, daß Künstler und Dilettanten weit her kamen, nur allein um ihn auf seinem majestätischen Instrumente zu hören und zu bewundern. Er starb leider schon im Jahre 1749, dem 39sten seines überaus thätigen Lebens. Unter seinem Nachlasse befanden sich mehrere Compositionen im Manuscript, welche aber nur durch Abschriften sich verbreiteten, und nachher verloren gegangen sind. B.

Bayer, Anton, einer der fruchtbarsten, aber auch genialsten und melodienreichsten Tanzcomponisten unserer Zeit, erster Flötist im Orchester zu Prag, auch als Virtuos auf seinem Instrumente sehr achtungswerth; die wenigen Compositionen übrigens, die er für dieses schrieb (einige kleine Handstücke, Trios und dergleichen), sind, von der Seite der eigentlichen Kunst betrachtet, von geringerer Bedeutung, gefällig zwar und angehenden Flötisten als Uebungsstücke sehr zu empfehlen, allein ohne alle innere Gediegenheit. Merkwürdig genug ist, daß die Tänze dagegen, welche meistens für das Pianoforte gesetzt sind, als solche einen namhaften Vorzug vor vielen anderen behaupten: wegen ihres accentvollen hinreißenden Rythmus scheinen sie den Körper des Tänzers ordentlich zu tragen auf den schaukelnden Wellen ihrer melodisch sehr angenehmen fließenden Tonreihen. Zum größten Theil erschienen dieselben zu Prag und Wien, sind aber an verschiedenen Orten, und oft sehr fehlerhaft, nachgestochen worden.

Bayerisch. Ehemals überschrieb man sehr oft Tänze, natürlich deutsche Nationaltänze, Allemanden &c., von munterem Charakter und stark accentuirtem Rhythmus mit diesem Ausdrucke, um dadurch diesen Charakter, zum Unterschiede von anderen Tänzen, als Schleifer &c., sogleich anzudeuten. Jetzt geschieht dies weniger, fast nie mehr. Was den bayerischen Tanz aber noch besonders charakterisirte, das war das gleichsam wellenförmige Auf- und Niederwogen seiner Melodie, die besonders vorherrschte, und ein strenges Entfernthalten seiner harmonischen Tonverbindungen von allen auffallenden Modulationen oder Wendungen: die Harmonie über der Tonica und Dominante waren fast die einzigen, in welchen er sich bewegte. Die jetzt hie und da noch zum Vorschein kommenden Ländler haben viel Aehnliches mit dem (dem Namen nach) jetzt mehr veralteten bayerischen Tanze, doch gestaltete sich dieser noch einfacher. Sein Rhythmus war verschieden, gewöhnlich stand er im $^{2}/_{4}$, doch häufig auch im $^{3}/_{4}$ Takt; sein Tempo war natürlich munter, überhaupt sein ganzer Vortrag leicht und gefällig. Unter den älteren Tanzsammlungen von Willing, Meyer u. A. finden sich mehrere ächt und charakteristisch gestielte Bayerische.

Bayr, Georg, ein sehr geschätzter, in Wien 1833 verstorbener Virtuose, und Professor der Flöte, welcher sich selbst in vielen kunstgebildeten Schülern ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. Von unbemittelten Eltern in Bömischkrud, Unterösterreich, Viertel Manhartsberg, 1773 geboren, kam er frühzeitig in das, 4 Stunden von Wien entfernte Cisterzienser-Stift Heiligenkreuz, woselbst er nicht nur den Schul- und Musik-Unterricht, sondern auch, noch im Jünglingsalter, auf einer dahin gehörigen Herrschaft den Amtsschreiber-Dienst erhielt. Da sich jedoch bei dem Mangel des juridischen Studiums in einer Civil-Anstellung für ihn keine sonderlich günstige Aussicht eröffnete, so faßte er den Entschluß, sich einzig seinem Lieblingsinstrumente, der Flöte zu widmen, und nahm 1803 ein Engagement im neuerbauten Theater a. d. Wien an. Solches verließ er jedoch nach Jahresfrist wieder, um eine große Kunstreise anzutreten, zuerst durch West-Deutschland in die Schweiz; später nach Polen, über Warschau, Riga, bis St. Petersburg, allenthalben glänzenden Ruhm und Beifall einärndtend. Endlich fixirte er sich in Kzreminiek, Provinz Podolien, indem er die ihm angetragene Professur übernahm. Sehnsucht nach dem geliebten Vaterlande, und vielleicht wohl auch nicht erfüllte Hoffnungen beschleunigten 1810 seine Rückkehr; die Kaiserstadt nahm den vollendeten Künstler mit offenen Armen auf, und er erfreuete sie fortwährend durch seine Meisterschaft. Nunmehr bildete er die schon früher gefaßte Idee, Doppeltöne hervorzubringen, ganz aus, und legte die Methode hierzu der Kunstwelt in leider unvollendet gebliebenen Tabellen vor. Auch erfand er, unter dem Namen Panaylon ein modifizirtes Instrument, welches außer dem verstärkten Tone, auch noch bis in das tiefe g der kleinen Octave hinabreichte, indessen, vermuthlich wegen seiner Voluminosität, nicht gemeinnützig geworden zu seyn scheint. Von Compositionen sind mehrere Concerte, Solos, 2 Capricen, 4 Polonaisen, Variationen, 12 Ländler, 101 Scala-Uebungen, und eine umfangsreiche, practische Flöten-Schule im Drucke erschienen. — 18.

Bazzino oder Bazzani, zwei Brüder, beide berühmte und ausgezeichnete italienische Componisten des 17ten Jahrhunderts. Der ältere, Natale, war Organist in Venedig und besonders als Kirchencomponist sehr beliebt; seine Messen, Motetten und Psalme für 1, 2, 3 und 4 Stimmen waren in den meisten Kirchen Italiens eingeführt; doch hat er auch andere Sachen geschrieben, ausschließlich aber im Fache der Vocalmusik. Er starb im Jahre 1639 zu Venedig. Wichtiger noch und daher auch merkenswerther als er war der jüngere, Francesco, der in ganz Italien und sogar auch in Deutschland für einen der größten Componisten und Virtuosen auf der Theorbe gehalten wurde. Er war gebürtig aus Lovero im Venetianischen Gebiete, erhielt seine Kunstbildung in einem Seminar zu Bergamo unter der besonderen Leitung des Giovanni Cavaccio, wurde zuerst daselbst Organist an der Kirche Maria Maggiore, kam alsdann an den Herzoglichen Hof zu Modena als Virtuos, Sänger und Componist, von da nach Wien, und dann wieder zurück nach Modena, wo er wegen seines vortrefflichen Gesanges und sehr kunstreichen Spiels auf der Theorbe bis spät in sein Alter im größten Ansehn stand und außerordentlich reich beschenkt wurde; so erhielt er einst vom Herzoge zu Parma, der ihn auf dem Theater zu Modena gehört hatte, eine hundert Scudi an Werth haltende goldene Medaille zum Andenken „an die vergnügte Stunde, die er ihm durch seinen Gesang bereitet habe.“ Familien-Verhältnisse nöthigten ihn, 1636 wieder nach Bergamo zurückzugehen, wo er endlich am 15. April

1660 im hohen Alter starb. Von seinen zahlreichen Compositionen sind nur wenige gedruckt, und von diesen wenigen nur drei auch in Deutschland bekannt geworden: La Representatione di S. Orsola, con diversi stromenti. — Suonate di Tiorba. — Und Canzonette à voce sola. Mehr über ihn findet man in Calvi Scen. letter. degli Scritt. Bergam. p. 156 ff. 39.

BB — bb — das doppelte Erniedrigungszeichen, das also durch Vorsetzung vor die Note den Ton um einen ganzen Ton erniedrigt, s. Versetzungszeichen.

B cancellatum, s. B., und Versetzungszeichen.

B dur — eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher die eilfte Stufe der diatonisch=chromatischen Grundtonleiter oder der Ton B zum Grundtone (Tonica) der sogenannten Durtonart dient. Damit die vierte Stufe ihrer Tonleiter, oder die Subdominante, zur Tonica eine reine Quarte ausmacht, muß der Ton e um einen halben Ton erniedrigt, also in es verwandelt werden. Vergl. Tonleiter und Vorzeichnung. Mathematisch berechnet verhalten sich, bei unserer temporirten Stimmung, die Intervalle der Leiter dieser Tonart zu einander wie:

b	c	d	es	f	g	a	b
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{256}{483}$	$\frac{1}{2}$

Vergl. Tonart und Verhältniß. Der psychische Ausdruck dieser Tonart B dur ist heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt, aber auch, je nachdem die übrigen Mittel, welche die Musik zu ihrem Ausdrucke darbietet, damit zugleich benutzt und angewendet werden, frohes muthiges Aufjauchzen bis zum bacchantischen Taumel, fester Entschluß, der bis zur Kühnheit sich steigert, und der fromme Glaube, das Vertrauen, das sich ruhig dem Willen der göttlichen Fügung überläßt. So hat die Tonart wohl keinen geringen Antheil an dem tiefen Ergreifen des trefflichen Männerquartetts in Rombergs „Glocke": „Und der Vater mit frohem Blick" ꝛc. Die Hoffnung einer glücklichen, zufriedenen Zukunft, wie sie der Landmann beim Anblick seiner garbenreichen Schrannen fühlt und ausspricht, sie stellt sich hier dem Hörer im treuesten Bilde dar. Im beseligenden Gefühle der Unschuld, mit reinstem Gewissen hält Ottavio in seiner Arie „Thränen vom Freunde getrocknet" (Mozarts „Don Jouan") für allmächtig die Freundschaft und Liebe, und das feste Vertrauen auf diese theilt sich hier wirksam mit in der Tonart, in der aber auch Don Jouan jubelt und in der mächtig bezaubernden und als ewiges Muster dastehenden Arie „Oeffnet die Keller" ꝛc. sich dem Taumel der irdischen Freuden so ganz überläßt, und in welcher ferner frommer Glaube, kühnster, ja fast trotziger Entschluß und unschuldige Einfalt von Mozart so ewig wahr vereint werden in dem Terzett des Don Juan, der Donna Elvira und des Leporello während des Mahles des ersteren. Weitere Beispiele, die sich dem umsichtigen Musiker in Menge darbieten, übergehend führen wir nur noch zum Beleg die Worte des tiefen Denkers J. J. Wagner an, womit er in seinen, in der Leipziger musikalischen Zeitung vom J. 1823 Nro. 43 ff. mitgetheilten, „Ideen über die Musik" diese Tonart charakterisirt, wenn er den Druidenchor singen läßt:

„Allmutter Hertha! wir verehren
Auf tausend rauchenden Altären

Dich, Mutter! die uns Leben gab.
Wir freu'n uns kindlich dir am Herzen
Und grüßen einstens ohne Schmerzen
Dich Mutter Hertha! unser Grab!"

Und dann weiter bemerkt: „den würdigen Ernst von B dur hat unser Poet also doch von dem erhabenen Ernste von Es dur zu unterscheiden gewußt. Für Es dur hätte er geradezu Klopstocks Auferstehungslied adoptiren können." Auch ist zu vergleichen Schubarts „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. Dr. Sch.

Be — eine der sieben Sylben, welche Graun statt der Guidonischen zur Solmisation wählte, und wornach er diese dann Damenisation nannte; s. dies., Graun und Solmisation.

Beantwortung (s. Antwort). Man nennt ein Thema (in der Fuge) richtig beantwortet, wenn der Gefährte dem Führer kunstgerecht, nach dem Begriffe der Kunstform im Allgemeinen und nach den besonderen Intentionen des einzelnen Kunstwerkes, nachgebildet ist. S. d. Art. Gefährte. ABM.

Beard, John. Dieser an gründlichen musikalischen Kenntnissen eben so reiche, als mit alle dem, was der kunstfertige Operist bedarf, aufs freigebigste von der Natur ausgestattete Tenorsänger wurde geboren zu London 1716, und erhielt seine erste Bildung als Singknabe in der Königl. Capelle daselbst. Im J. 1734 trat er zum erstenmale öffentlich auf, und hat seit dem eine lange Reihe von Jahren durch seinen vortrefflichen Gesang und durch sein kunstreiches Spiel nicht weniger zum Vergnügen des Londoner Publicums als zur Förderung der musikalisch-dramatischen Kunst sehr Vieles beigetragen. Deutschland besuchte er nie, und nur einmal soll er sich in Paris haben hören lassen. Den höchsten Gipfel seines Ruhms erreichte er in den Jahren 1740 bis 1760, besonders unter Händels Direction. 1780 trat er von dem Königl. Theater ab und übernahm die Direction einer eigenen Schauspieler-Gesellschaft, welche theils in London selbst, theils auch in anderen großen Städten Englands stark besuchte Vorstellungen gab; kehrte jedoch schon im Jahre 1785 wieder auf seinen vorigen Posten zurück, und starb endlich, nach einem ruhig durchlebten und ehrenvollen Alter von 75 Jahren, 1791 in London. Einen nicht unbeachtungswerthen Beweis von seinem Ansehn liefert auch der Umstand, daß sein Bildniß von den ersten Londoner Meistern sieben verschiedene Male in Kupfer gestochen und auf diese Weise auch in Deutschland weit verbreitet wurde. So soll auch Händel ihn hier sehr gerühmt haben, als er zum erstenmale von London nach Deutschland zurückkehrte. 24.

Beattie, James, Professor der Moralphilosophie zuerst an der Universität Edinburg, dann zu Aberdeen, wurde geb. 1735 in der Grafschaft Kincardine in Schottland, starb 1803 zu Aberdeen. Von seinen mehrfachen poetischen und philosophischen Schriften, die meistens in englischer und deutscher Sprache erschienen, und für den betreffenden Gelehrten von Wichtigkeit sind, sind für den Musiker besonders merkenswerth und interessant seine „Essays on the Nature and Immutability of Truth" etc. London 1783. 4, von K. Grosse 1789 unter dem Titel: „Moralische und kritische Abhandlungen" 3 Bde. ins Deutsche übersetzt. Die erste Abhandlung davon führt den Titel: „Essay on poetry and Musik, as they affect the mind," und erschien schon 1779 sowohl engl. als deutsch unter dem Titel: „Ueber Poesie und Musik, in sofern sie unser Gemüth bewegen," erst einzeln, dann

im ersten Bande seiner „Neuen Versuche." Die Wichtigkeit dieser Schrift leuchtete auch den Franzosen ein, und so wenig sie sonst auf die übrigen Werke B—s achteten, so verschmäheten sie es dennoch nicht, hievon eine Uebersetzung zu veranstalten: „Essai sur la Poésie et sur la Musique, considérées dans les affections de l'ame; traduit de l'anglais de James B., Docteur en droit" etc. Paris 1799. 8., welche eine weite Verbreitung erhielt. Forkel liefert in seiner musik. Bibl. Bd. II. p. 341 einen ausführlichen Auszug daraus. Sg.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, wurde geb. zu Paris 1730, war der Sohn eines Uhrmachers, in dessen Kunst er, anfangs dafür bestimmt, in seiner frühen Jugend schon besondere Geschicklichkeit sich erworben und diese namentlich durch die Erfindung eines neuen Stoßwerks an den Tag gelegt hatte. Doch zeigte er alsbald eine entschiedene Vorliebe für die sogenannt schönen Künste, und bei der sorgfältigen Erziehung, die er erhielt, war die Musik immer seine Lieblingsbeschäftigung, und zwar die Harfe sein Lieblingsinstrument geblieben. Die Musik, ward aber auch die erste Begründerin seines zukünftigen großen Glücks. Neben der eigentlichen gründlichen Kunstbildung erwarb er sich eine seltene Fertigkeit im Harfenspiele, erhielt dadurch Zutritt am Hofe Ludwigs XV., wurde Lehrer der Königl. Prinzessinnen, Vorsteher oder vielmehr Anordner ihrer Privatconcerte, und machte auf diese Weise Bekanntschaft mit den ersten angesehensten und auch reichsten Personen, namentlich des einflußreichen Financier Pâris Duverney, was seinen Credit heben und ihm Gelegenheit geben mußte, durch reiche Heirathen selbst zu einem bedeutenden Vermögen zu gelangen. Er galt für einen sehr reichen, in moralischer und politischer Hinsicht jedoch für einen weniger charakterfesten Mann. Um diesen zweideutigen Ruf zu heben, trat er als dramatischer Schriftsteller auf, 1767 mit „Eugénie" und 1770 mit „Les deux amis." Die Critik dieser beiden sogenannten Dramen kann uns hier nicht beschäftigen, doch bemerken wir, daß die Art der Darstellung ihres ebenfalls nicht gut gewählten Stoffes durchaus nicht geeignet war, den Dichter in dem vollen Glanze zu zeigen, zu welchen sein Talent berechtigt schien. Erst als er in Staatsangelegenheiten mit verwickelt wurde, trat dasselbe hellstrahlend hervor, und es ist zu bewundern, wie der helldenkende mit der bündigsten Logik prangende B. bei allen seinen politischen und finanziellen Unternehmungen von der Kunst, auch der musikalischen, gleichsam geleitet, und diese von ihm in allen seinen Verhältnissen als eine beredte Mitsprecherin angewandt und ausgeübt wurde. Seine merkwürdigen „Memoires," welche ein verlorner Finanz-Prozeß im J. 1774 ins Leben rief, und die ihm einen Ruf verschafften, der selbst den auf allen Ruhm eifersüchtigen Voltaire beunruhigte, erhielten ihre wahre Würze nur allein durch die Art und Weise, wie er darin mit der logisch trockenen Erzählung einer gerichtlichen Streitsache die interessantesten Producte der Kunst aufs innigste zu verweben weiß: dem Dichter wie dem Musiker bieten sie neben dem für die eigentliche Sache Interessirten die angenehmste Unterhaltung dar durch Comödienscenen, Roman-Anekdoten, launige und bittere Satyre, musikalische Bemerkungen ꝛc. Die unterhaltenden Intriguenstücke „der Barbier von Sevilla" und „die Hochzeit des Figaro," welche auf jene Memoiren folgten und vom französischen Publicum mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen wurden, lieferten den Stoff zu der Bearbeitung für Mozart's unvergängliche, und nachher auch Rossini's viel beliebte Compositionen. Damit aber hatte B. auch den höchsten Culminationspunkt seines Ansehens und Ruhmes erreicht; der unglückliche Prozeß

des Banquier Kornmann, an welchem er kurz vor der vorletzten Revolution Theil hatte, setzte ihn tief herab in der öffentlichen Meinung, und wenn seine 1787 herausgegebene Oper „Tarare" dieselbe nicht wieder für ihn gewinnen konnte, so war das wirklich sehr werthlose Bühnenstück „La mère coupable" noch weniger dazu geeignet, obschon seine eigenen persönlichen Verhältnisse eine Hauptrolle darin spielen, und er auf alle erdenkliche Weise sich bemüht, seine furchtbarsten, stärksten Gegner unter fingirten Namen der öffentlichen Verachtung preis zu geben. Hiezu kam noch die Kundwerdung seines, vielleicht aber auch von seinen Gegnern nur im bösesten Lichte dargestellten, Betragens auf einer früheren Reise nach Spanien, um an dem Clavigo die Ehre seiner Schwester zu rächen, und der Motive, aus welchen ihn die Minister zu den wichtigsten Staatsangelegenheiten gebraucht hatten. Nichts desto weniger war ganz Frankreich stets mit ihm beschäftigt: genug für einen reichen und talentvollen Mann, um in der Revolution verbannt zu werden. Er flüchtete sich nach England, durch ein in dem Nordamerikanischen Kriege mehrentheils erworbenes, wenn auch durch die berühmte, aber immer noch unvollkommene Ausgabe von Voltaire's sämmtlichen Werken (in Kehl besorgt) schon um mehr denn eine Million vermindertes, dennoch sehr ansehnliches Vermögen vor aller Noth gesichert. Damals war er 60 Jahre alt, besaß aber noch alle Kraft seiner Jugend, und wenn sich in den Memoiren „Mes six époques", welche er jetzt herausgab, und in denen er als sein eigener Apologet seine ganze Lebensgeschichte erzählt, jene seine frühere Laune auch nicht wiederfindet, so sind sie doch nicht weniger als die früheren ein Werk der kühnsten Beredtsamkeit, das ein leichtes Spiel haben mußte, den dafür empfänglichen Franzosen wieder günstiger für ihn zu stimmen; und es läßt sich mit mehr denn Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er zu all seinem früheren Glanze und Ansehn wieder heraufgestiegen seyn würde, hätte ihn nicht 1792 durch das Unternehmen, 60,000 Flinten nach Frankreich zu schaffen, der harte Schlag des gänzlichen Zusammensturzes seines industriösen Gebäudes getroffen. Dies benahm ihm, dem bereits schon Mißgestimmten und Hoffnungslosen, als er wieder in sein Vaterland zurückkehrte, alle Lust, mit noch grausameren Tyrannen um die wenigen Ueberreste seines Vermögens zu streiten, als die Revolution zu vertreiben den Zweck hatte, und machte ihn überhaupt unfähig zu irgend einem ferneren literarischen oder artistischen Unternehmen, so sehr auch das Streben nach Vermögen und Ehrgeiz die Haupttriebfedern waren, welche ihn bei all' seinem Thun und Lassen leiteten. Am Morgen des 19. Mai 1799 fand man ihn todt im Bette, ohne daß irgend eine körperliche Krankheit vorhergegangen wäre. Uebergehen wir den Werth und die Eigenthümlichkeiten B—s als Staats- und Geschäftsmann, Finanzoperateur und Dichter, von welchen Seiten er in seiner 1802 erschienenen ausführlichen Lebensbeschreibung genugsam ehrend und mit Anerkennung betrachtet worden ist, und erwägen nur noch einmal die dort fast ganz übergangenen Verdienste, welche er um die rein musikalische Kunst sich erwarb, so begegnen wir hier zunächst seinen namhaften Verbesserungen an der Harfe. War er vielleicht auch nicht der eigentliche Erfinder (was von Einigen zugegeben, von Anderen aber bestritten wird), so war er doch unstreitig der erste Musiker, dessen Spiel und Behandlung seines Instruments die Veranlassung gab zu der Erfindung und Verbesserung der Pedalharfe, welche Cousineau nachher der Vollkommenheit so nahe brachte. Ein Instrumentenmacher in Paris, wird sogar erzählt, habe später nach seiner Angabe, nach einer Zeichnung von ihm und unter seiner persönlichen Leitung eine Harfe für ihn verfer-

tigt, welche selbst Cousineau die Ehre der ersten Verbesserung der schon durch B. vorhandenen Pedalharfe streitig mache. Doch fehlen hierüber alle zuverlässigen Nachrichten, weil seine Biographen sich lieber mit seinen politischen Verhältnissen beschäftigen mochten. Dann verdienen auch seine, besonders in seinen jüngeren Jahren verfaßten, zahlreichen Compositionen für Harfe, Guitarre und Clavier eine ehrende Erwähnung. Dieselben bestanden sowohl in reinen Instrumentalstücken als Vocalmusiken, welche am Hofe Ludwigs oft gespielt und stets beifällig aufgenommen wurden. Dem Drucke wollte er, sonderbar genug, keine davon übergeben, und so sind sie denn auch uns nicht zu Gesicht gekommen. Nach seinen übrigen bekannt gewordenen Werken zu schließen, welche 1809 in 7 Bdn. erschienen, gehörten sie dem fein und tief komischen Genre an. X. Y. Z.

Beaumavielle war einer der kunstfertigsten und geschmackvollsten Tenoristen, und nach allseitiger Behauptung auch der vorzüglichste Schauspieler zugleich, den Frankreich im 17ten Jahrhunderte besaß. Für den dramatischen Musiker ist er besonders merkwürdig als der erste Sänger, welchen Lully im J. 1672 bei Gelegenheit der Errichtung der Oper zu Paris, von Languedoc kommen ließ. Er starb im J. 1688 zu Paris.

Beaumesnil, Mlle. Wir behaupten wohl nicht zu viel, wenn wir diese für die einzige Sängerin halten, welche die Geschichte uns vorführt, die mit einer ausgezeichneten praktischen Kunstbildung so viel eigentlich musikalisches Talent und gründliche musikalische Kenntnisse in sich vereinigte, daß sie sogar als Componistin, und nicht blos von kleineren, sondern von größeren dramatischen Werken, einen berühmten Namen sich erwarb. Sie war geb. in Paris, hatte ihre erste Erziehung und musikalische Bildung in einem dortigen Privat-Institute erhalten; ihre umfangsreiche, klangvolle Stimme brachte sie auf's Theater, auf welchem sie als Mitglied der Pariser Oper in den Jahren 1760 bis 1774 glänzte; dabei aber hatte sie immer mehr Geschmack an der Theorie der Musik gewonnen, für sich dieselbe nach den besten Lehrbüchern damaliger Zeit studirt, sogar eine Zeit lang unter Glucks besonderer Leitung die Composition, jedoch niemals von ihren schätzenswerthen Kenntnissen öffentlichen Gebrauch gemacht. Erst im J. 1778, als ihre Stimme nach und nach anfing abzunehmen und sie, weil von Seiten der Direction die ersten Rollen, welche sie bisher gesungen, eine nach der anderen der damals jüngeren Levasseur übergeben wurden, aus Erbitterung hierüber die Bühne endlich ganz verlassen hatte, erst nach dieser Zeit machte sie selbst einzelne Compositionsversuche. Zunächst waren es kleinere Instrumentalsachen, aber die Anerkennung, die dieselben auch bei Sachverständigen fanden, machte ihr Muth, auch an ein größeres Werk zu gehen, und so erschien 1784 die Oper „Tibul et Delid, ou les Saturnales“ welche, im Gluck'schen Style gehalten, vom Pariser Publicum mit stürmischem Beifalle aufgenommen wurde. Sogleich nahm sie einen andern Text zu der Operette „les Legislatrice“, componirte inzwischen aber auch aus besonderem Auftrage ein Oratorium, das 1785 im Concert spirit. aufgeführt wurde, und jene erschien, noch vor ihrer Beendigung von dem Theater de Montagne zu Paris angekauft, sonach erst 1786. Auch diese kleinere Oper erhielt viel Beifall, und wahrscheinlich würden ihr noch mehrere andere schätzenswerthe Werke gefolgt seyn, hätte nicht im gleich darauf folgenden Jahre (Januar 1787) der Tod die verdienstliche Componistin nach einem kurzen Unwohlseyn überrascht. Die erste Oper wurde gedruckt 1785; alle übrigen Compositionen der Mlle. B. aber sind

im Manuscript geblieben. Irrig hält Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon Componistin und Sängerin für 2 verschiedene Personen. U.

Beauvarlet Charpentier, s. Charpentier.

Bebisation nennt man das Solfeggiren vermittelst der Sylben la be ce de mi fe ge, welche Daniel Hitzler (s. dies.) zur Vermeidung der Mutation statt der Aretinischen Sylben vorschlug und auch einzuführen sich bemühete. Ueber das Weitere ist zu vergl. d. Art. Solmisation.

Bebung — eine besonders bei Streichinstrumenten anwendbare Spielmanier, welche darin besteht, daß der greifende Finger bei ruhig fortdauerndem Striche sanft geschüttelt wird und dadurch dem Tone selbst ein Erzittern, Erbeben mittheilt. Sie wird entweder dem Belieben des Ausübenden überlassen, oder so



oder auch mit „trem.", „tremolo" (s. dies.) bezeichnet, auch auf dem Clavier



durch möglichst schnelle Tonwiederholung oder Tonwechselung, ferner in Singstimmen, sogar auf Blasinstrumenten hervorgebracht. Daß diese Spielweise am rechten Orte (und nur da, also höchst sparsam) als ein aus dem Gefühl hervortretendes körperliches Erbeben oft den tiefsten Eindruck machen, ja unentbehrlich und unersetzlich seyn kann, hat wohl Jeder Gelegenheit gehabt, beim Vortrage empfindungsvoller Spieler mitzuempfinden. Daß aber dieselbe, eben wegen ihrer bestimmten psychischen Bedeutung, augenblicklich zur Grimasse der Empfindung, und zwar einer leidenden oder leidenschaftlichen oder auch krankhaften, werden und statt Mitgefühls Ueberdruß und Unbehagen wecken kann, wenn sie ohne innerlichen Grund, ohne Wahrheit sich vernehmbar macht oder gar zur Gewohnheit, zu stehender Manier wird, das weiß leider auch ein Jeder, der ein Dutzend Violinconcerte besucht hat, — eilf Violinvirtuosen etwa ausgenommen. Auf dem Piano kann die Bebung, an einer einzelnen Tonreihe rasch, leicht und nett ausgeführt, überaus reizend, flatterhaft erscheinen, als Accordrauschen einen wirkungsvollen, beliebig langen, anschwellenden und verhallenden Grundklang geben. Darüber mehr unter dem Art. Tremolo. In der Singstimme hat die Bebung obige Bedeutung, ist aber auch, z. B. von der Catalani, zu einer reizenden Flatterfigur



benutzt worden. Vergl. auch Schwellton. ABM.

Beccatelli, Giovanni Francesco, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister zu Prato im Florentinischen, ein sehr gelehrter Tonkünstler, als welcher er sich sowohl als Componist wie auch als musikalischer Schriftsteller der Welt rühmlichst gezeigt hat. In dem 31. Bande

des Giornale de' Letterati d'Italia war von einem Ungenannten die Aufgabe gestellt, ein Concert für Clavier, Fagott und 2 Flöten, von denen aber der Fagott um einen großen halben Ton höher, die erste Flöte um eine Terz höher, und die zweite Flöte um einen ganzen Ton tiefer als das Clavier gestimmt seyn müßte, dergestalt zu componiren, daß dasselbe in jedes beliebige Intervall transponirt werden könnte und der Baßschlüssel sich oft darin verändere. B. war der Einzige, der darauf antwortete in einer eigenen Schrift: „Lettera critico-musica sopra due difficultà nella facoltà di Musica", worin er zwar die Lösung jenes musikalischen Räthsels noch an gewisse Bedingungen knüpft, dennoch aber die wichtigsten critischen und historischen Aufschlüsse über gewisse contrapunctische Geheimnisse mittheilt. Dieselbe wurde in den 3. Band der Supplemente zu dem Giorn. de' Letter. Venez. 1726 eingerückt, und hatte nachher noch mehrere andere, sämmtlich sehr gelehrte und mit vielen historischen Kenntnissen abgefaßte, Abhandlungen zur Folge, so namentlich „Parere del Sig. N. N. sopra la Lettera critico-musica del Sig. G. F. B. Fiorentino" (ebendas. p. 55—67), worauf dann wieder von pag. 67 an folgte: Risposa al Parere scritto da N. N. sopra la sua Lettera critico-musica", und später von pag. 429 an: „Parere sopra il moderno uso di praticar nella Musica questo segno ♮, detto ♮ quadro", worin er den Gebrauch dieses Zeichens bei den Alten entwickelt, und dadurch die Veranlassung gab, daß man in der Folge dasselbe (wie noch jetzt) als sogenanntes Auflösungszeichen gebrauchte. Wie Walther in seinem Lexicon berichtet, hat B. nach seinem 1734 erfolgten Tode noch mehrere werthvolle Schriften im Manuscript hinterlassen, die nie zum Drucke befördert wurden. Wer sich dafür interessirt, findet die Titel derselben sowohl bei Walther als in Gerbers altem Tonkünstler-Lexicon, wo übrigens die obigen Nachrichten entweder ganz fehlen oder nur sehr mangelhaft und unrichtig angegeben sind. Wz.

Beck, David, Orgelbauer zu Halberstadt, lebte in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, erwarb sich einen weitverbreiteten großen Ruf durch mehrere vortreffliche neue Orgelwerke, namentlich und besonders aber durch die berühmte große Orgel in der Schloßkirche zu Grüningen, welche er mit Hülfe von 9 anderen Arbeitern in der Zeit von 4 Jahren (1592—1596) erbauete. Dieselbe hat 59 verschiedene Stimmen für nur 2 Manuale und ein Pedal. Um sie nach ihrer Vollendung zu untersuchen, wurden von Seiten der Stadt- und Kirchenbehörde 59 der kunstreichsten und berühmtesten Organisten Deutschlands dorthin eingeladen; alle fanden das Werk als unübertrefflich, und B. erhielt darnach die dafür verlangte Summe von 10,000 Thlrn., während noch anderweitige 3000 Thlr. unter jene Inspicienten vertheilt wurden. Werkmeister hat eine besondere Abhandlung über die Geschichte des Baues und der Einrichtung und Beschaffenheit dieser Orgel unter dem Titel „Organum Gruningense redivivum" herausgegeben, worin er unermüdlich ist in dem Lobe derselben. Ein anderes größeres Werk von B. steht noch in der Martinskirche zu Halberstadt.

Beck, Franz, geb. ums J. 1730, war ums J. 1770 Cammermusikus zu Mannheim, machte alsdann 1777 eine Kunstreise nach Frankreich, kam nach Bordeaux, wurde daselbst als Concertmeister angestellt, und starb endlich dort am 31. Decbr. 1809. Er war ein sehr gebildeter Tonkünstler, gründlicher, fantasiereicher Componist, besonders im Fache der Kirchenmusik, weshalb ihn auch die Academie der Künste zu Paris im J. 1794 zu ihrem ständigen auswärtigen Correspondenten ernannte, und ausgezeichne-

ter fertiger Violinspieler. Von seinen Compositionen besitzen wir zwei zu Paris gestochene, 12 Sinfonien enthaltende, Bände; außer denen aber sind daselbst noch mehrere andere Sachen von ihm gedruckt worden. Gerber führt 4 Werke Sinfonien an; ferner ein Stabat mater, welches im Concert spirit. zu Paris mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt worden seyn soll, und endlich ein Credo und Gloria Patri, welche von Kennern für Meisterwerke dieser Art gehalten werden, uns aber nie zu Gesicht gekommen sind. Jene Sinfonien sind in strengem Satze gehalten und voll contrapunctischer Wendungen.

Beck, Josepha, wahrscheinlich eine jüngere Schwester des vorhergehenden Franz B., war um das Jahr 1788 erste Sängerin am National-Theater zu Mannheim, kam dann im Jahr 1797 als solche nach München, wo sie besonders in den ersten Rollen Mozartischer Opern, namentlich als Constanze in der „Entführung" glänzte. Sie war eine Schülerin der berühmten Madame Wendling, bildete sich dann am Theater in Mannheim weiter aus, und wurde seit jenem Jahre 1788, in welchem sie zuerst in den Besitz der ersten Singparthien kam, wirklich der Gegenstand der allgemeinsten Achtung und Bewunderung. Sie starb im J. 1816 zu München, nachdem sie schon eine geraume Zeit vom Theater zurückgetreten war.

Beck, Lullus, ein Benedictiner und Chordirector am Dome zu Fulda, vorzüglicher Organist und gründlicher Kirchencomponist, wurde geb. am 5. Juni 1715 zu Oxfurt, und bildete sich größtentheils durch sich selbst nach guten Mustern und unterstützt von den besten Lehrbüchern zu dem umsichtigsten, tiefsten Kenner der Harmonie. Compositionen sieht man nur noch sehr selten von ihm, aber in den alten Choralbüchern zu Fulda finden sich noch manche, seiner Zeit dort übliche Choralmelodien, unter welche er den regelmäßigen sogenannten Generalbaß, und zwar als der Erste gesetzt hat, der sich diesem Geschäfte unterzog. Er starb im J. 1793. Fux in seinem Gradus ad Parnassum gedenkt seiner mit vieler Achtung.

Beck, Christian Friedrich, einer der vorzüglichsten Clavierspieler und Lehrer der neuesten Zeit, wie wir hören, in Mainz, der auch als Componist, namentlich für sein Instrument, schätzenswerthe Talente gezeigt hat. Unter seinen mehrfachen Claviercompositionen befindet sich ein beachtungswerthes Concert mit kleiner Orchesterbegleitung; die übrigen bestehen in meistens guten Schulsachen: Trios, Variationen (sehr gut sind zu den angegebenen Zwecken die 12 Var. über „God save the king"), Menuetten u. dergl. Außerdem aber hat er noch mehrere Vocalmusiken gesetzt, namentlich ein in strengem Satze gehaltenes „Vater Unser" für 4 Männerstimmen, und mehrere melodienreiche ein- und auch mehrstimmige Lieder, von welchen wir die „zwölf leichten dreistimmigen Gesänge zum Gebrauch des methodischen Singunterrichts, besonders für Schulen, Heft 1—3" als empfehlungswerth hervorheben. Im J. 1828 versuchte er sich auch als Componist für andere Instrumente mit „drei Duos für 2 Violinen", kehrte aber, wegen seiner augenscheinlichen mangelhaften Kenntniß dieser Instrumente, alsbald wieder zu seinem Pianoforte zurück mit einer besser gelungenen Ouverture. Hätte B. sich von dem sogenannten modernen Geschmacke loszumachen gewußt und Componisten wie Beethoven, Hummel, Clementi u. A. sich zum Vorbilde gewählt, mit Recht hätten wir uns von seinen Talenten die gediegensten Werke versprechen dürfen. Fast alle seine Compositionen erschienen bei Schott und Söhne in Mainz. 40.

Becken, türkische Becken, auch Cinellen, ital. Piatti, heißt das bekannte, vorzüglich bei der sogenannten Janitscharenmusik gebräuchliche krustische Klangwerkzeug, welches aus zwei Metallscheiben oder Tellern besteht, durch deren streifendes Aneinanderschlagen ein schwirrender Klang von unbestimmter Tonhöhe, aber von hellem, kräftigem und zum Theil wildem Character, entsteht. Es ist wohl nicht zu läugnen, daß dies Klangwerkzeug, um seines eigenthümlichen Characters willen, allerdings nicht unwerth war, auch in Musikwerken höheren Styls, und vorzüglich in die, ihrer Natur nach vielseitige, ja allseitige scenische Musik eingeführt zu werden. Der Mißbrauch, welchen geistesarme Tonsetzer damit getrieben und treiben, darf dem Werthe der Sache an sich selber nicht zur Last gerechnet werden. Wir beziehen diese Instrumente bis jetzt einzig aus der Türkei oder China, indem die metallische Composition, aus welcher sie gebildet sind, bei uns noch unerforscht ist, und alle Versuche, sie nachzubilden, bis jetzt so völlig unbefriedigend ausgefallen sind, daß auch der Unerfahrenste den Unterschied unmöglich verkennen kann. Es ist auffallend, daß man an den ächten Becken häufig sehr sichtbare Eindrücke von Hammerschlägen entdeckt, indeß der Stoff doch höchst undehnbar, spröde und fast glasartig ist. Dieser Umstand läßt mich übrigens vermuthen, der Stoff möge wohl, so wie der des sogenannten Tamtam oder der chinesischen Glocke, ein aus 0,20 Zinn, und 0,78 Kupfer bestehendes Gemische seyn, welches nach Biot's Traité de Physique T. 2 p. 185 und Darcet's Entdeckung die Eigenschaft besitzt, durch schnelles Abkühlen leicht dehnbar zu werden, und, nachdem es in diesem Zustande gehämmert und geformt worden, durch langsames Abkühlen spröde, elastisch und klingend wird. Ob übrigens die Cinellen, wie behauptet wird, in gerader Linie von den Paukencymbeln der Hebräer und Griechen abstammen, mag hier dahin gestellt bleiben. Die Noten für dieses Schallinstrument können, der Natur der Sache nach nur rhythmische, aber keine tonische Bedeutung haben. Doch pflegt man sie auf eine gewöhnliche Notenzeile von 5 Linien auf irgend eine beliebige Linie zu schreiben, und auch wohl einen Violin= oder Baßschlüssel voranzuzeichnen. Sehr häufig aber schreibt man für dies Instrument auch gar keine eigene Stimme, sondern läßt es durchgängig mit der türkischen Trommel Hand in Hand gehen, wodurch die dumpfe Klangmasse dieser Letztern ein eignes Relief erhält. H.

Die Alten nannten dieses Instrument auch Paukencymbel. Man vergl. darüber weiter die Art. Cymbel und Schlagwerk. d. Red.

Becker, Carl Ludwig, geb. im J. 1756, gest. 1812, war Organist zu Nordheim, ein fertiger, geschmackvoller Clavier= und Orgelspieler und zugleich ein gefälliger Liedercomponist. Seine ersten Gesänge erschienen 1784 zu Göttingen: „Arietten und Lieder am Clavier"; sie verschafften ihm bald, wenn auch erst im engeren Kreise, einen guten Ruf, und er ließ daher denselben von Jahr zu Jahr immer einige neue folgen, in denen er mit dem Zeitgeschmacke stets gleichen Schritt hielt. Dieselben erschienen theils in Braunschweig, theils in Offenbach bei André.

Becker, Johann, Hof= und Stadtorganist zu Cassel, ein Meister seiner Kunst, wurde geb. am 1. September 1726 zu Helsa bei Cassel, studirte die Composition unter Süß in Cassel, woselbst auch sein erstes Werk: „Choralbuch zu dem bei den Hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuche", erschien. Als Musikdirector seiner Kirchen, vorzugsweise aber der Hofkirche, componirte er auch viele Kirchen=, besonders

Festmusiken zu bestimmten kirchlichen Feierlichkeiten; allein im Drucke ist keine davon erschienen. Er ist auch, wie Gerber gegen Andere ganz recht berichtet, der Verfasser von den kleinen Musikstücken, welche die bekannte Wasserorgel auf dem Weißensteine spielt. Er starb im J. 1803 zu Cassel.

Becker, Madame, geb. Ambrosch, vielleicht eine Tochter des Joseph Carl Ambrosch (s. dies.), als Sängerin von seltenem Stimmumfange, vieler Bravour und besonderer Kunstfertigkeit berühmt. In der Höhe soll sie noch das dreigestrichene f, und in der Tiefe das kleine a auch g ganz rein, voll und mit dem hellsten Klange haben singen können. Ums Jahr 1809 war sie am Theater zu Breslau angestellt, von wo aus ihr bei Gelegenheit einer meisterhaften Vorstellung der Lodoiska in Cherubinis Oper gleiches Namens der Vorwurf gemacht wird, daß sie mehr und Vortrefflicheres leisten könne, als sie gewöhnlich zu leisten pflege. Vergl. Leipz. musik. Zeitung, Jahrg. 1810 p. 618. Von Breslau kam sie nach Hamburg im J. 1812. Alle anderen Nachrichten sind unzuverlässig und theilen wir daher nicht mit. o.

Beckmann, Johann Friedrich Gottlieb, Organist an der sogenannten neuen Kirche vor Celle, einer der größten Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts, der mit der gründlichsten Kenntniß des doppelten Contrapuncts jenes seltene Talent zur freien Fantasie und musikalischen Improvisation im höchsten Grade verband. Dies beweisen seine älteren Werke; den später erschienenen nach aber hat er sich, was zu bewundern ist, offenbar von dem Modegeschmacke beherrschen lassen. Es kann seyn, daß der Erfolg von Ph. Em. (des vulgo Hamburger oder Berliner) Bachs Werken, die er eifrig studirte, ihn dazu verleitete. Uebrigens erreichte er damit seinen Zweck: alle seine Werke, von der Oper bis zur kleinsten Sonatine herab waren Favoritstücke des großen Publicums geworden. Jene hieß „Lucas und Hannchen", und wurde 1782 zum erstenmale in Hamburg mit dem glänzendsten Beifalle gegeben, dennoch aber nicht gedruckt; seine Clavierconcerte mit Orchesterbegleitung, von denen mehrere 1779 zu Berlin erschienen, waren ständige Concertstücke der Virtuosen, und so vermißte man auch nur auf wenigen Clavieren der Dilettanten seine Sonaten, Solo's u. dergl. Er starb am 25. April 1792 im 56sten Jahre seines Lebens. Die Musik der Stadt Celle verlor an ihm eine kräftige Stütze; er hatte die vorzüglichsten Schüler gebildet und dadurch den Sinn für Musik dort sehr aufgeweckt und verbreitet, und unter seiner Leitung — was ihm noch als ein besonderes Verdienst angerechnet werden muß — war das dasige Orchester zu einer Vollkommenheit in der Executirung größerer Musikwerke gelangt, die von wenig anderen seines Ranges erreicht werden konnte. — k.

Becquié, J. M., französischer Tonkünstler, erster Flötist in der Königl. Capelle zu Paris, und sehr verständiger Componist für sein Instrument. Wir gebrauchen das Wort „verständig", weil sich in allen seinen Werken nichts vorfindet, was nicht dem lediglich auf Melodie angewiesenen Instrumente angemessen und überdem mit Bequemlichkeit auszuführen wäre. Dies beweist ein inniges Vertrautseyn mit der ganzen Natur der Flöte. Auf Glanz, um den Virtuosen in seiner mächtigsten Bravour zu zeigen, verzichtet er meistens. Daher schrieb er besonders auch viele Duo's, namentlich für Flöte und Pianoforte; ausgezeichnet unter denselben sind op. 12: les Regrets., gr. Fant. p. Fl. et Pfrte (Leipzig bei Peters). — op. 14: Fant. sur l'air écosais de la Dame blanche p. Fl. et Pf. (Paris b. Petit). — Und sein letztes Werk op. 15: Fantasie p. Pf. et Fl.

sur des Thèmes de Rossini (Paris bei Petit). Größere und eigentliche Concertsachen schrieb er wenige. Uns ist nur eine geniale Fantasie und ein wahrhaft brillantes Rondo mit Orchesterbegleitung dieser Art bekannt. Mit Drouet, Tulon oder Berbiguier ist B. freilich nicht zu vergleichen, dennoch behauptet er sowohl als Virtuos wie als Componist eine ansehnliche Rangstufe. Früher hat er auch einige gefällige Violinquartette geschrieben, in denen jedoch nur die erste Violine eigentlich concertant erscheint. Jetzt sind dieselben ganz außer Gebrauch gekommen.

Beczwarzowski, Anton, ein als practischer Meister auf der Orgel und dem Claviere wie auch als gebildeter fruchtbarer Componist in fast allen Gebieten und Stylen der musikalischen Kunst ausgezeichneter und verdienstvoller Tonkünstler. Leider können wir nur sehr unvollkommene Nachrichten über ihn mittheilen; daher aber auch nur das Zuverlässige. Er ist geb. aus Jungbunzlau in Böhmen, war in den Siebenziger Jahren des letztverflossenen Jahrhunderts Organist an der St. Jacobskirche zu Prag, kam von da nach Braunschweig, gab aber im J. 1796 seine Stelle auf und privatisirte seitdem eine Zeitlang in Bamberg. 1800 wandte er sich nach Berlin, wo er, da uns seit 1829 keine neuen Compositionen von ihm zu Gesicht gekommen sind, vor einigen Jahren gestorben zu seyn scheint. Das meiste, was er componirte, ist fürs Clavier und zum größten Theile im modernsten Geschmacke: gefällig, spielend, aber auch brillant und glänzend. Der Mode war er sehr unterworfen, und daher werden auch nur seine Gesänge (Körners „Leyer und Schwerdt", mehrere Gedichte von Schiller und Göthe, als „die Würde der Frauen" u. a.) und wenige Orgelsachen, in denen er sich ganz als Künstler gezeigt hat, einen dauernden Werth behalten, weniger jene Claviercompositionen, unter denen übrigens die Concerte, namentlich op. 6 in F, und op. 3, noch vor wenigen Jahren Lieblingspiecen unsrer Virtuosen waren. Eben so machen auch die kleineren leichten Schulstücke eine Ausnahme davon. Sie sind zur Uebung angehender Clavierspieler so zweckmäßig eingerichtet, wie sie es kaum mehr hätten werden können; sind melodienreich, ohne eigentlich zu tändeln, und befriedigen den Schüler dadurch anziehend, durch ihre übrige Anordnung die mechanischen Bedürfnisse allseitig. Von ihnen schließen wir daher wohl mit Recht auf eine eigene gute Schule und auf ein vorzügliches Lehrtalent dieses Künstlers. R.

Beda, venerabilis (der Ehrwürdige). Ueber diesen denkwürdigen Mann ist von jeher viel gefabelt und übertrieben geurtheilt worden. Selbst der Geburtsort dieses ausgezeichneten angelsächsischen Benedictiner-Mönchs, so wie sein Geburtsjahr sind lange ein Gegenstand gelehrter (eigentlich ungelehrter) Verschiedenheiten gewesen, die sich bei einiger Genauigkeit viel leichter, als es geschahe, hätten beseitigen lassen. Die Meisten nennen als seinen Geburtsort das Dorf Girwick im Gebiete von Durham, Andere wollen ihn im Dorfe Dencke bei Braunschweig geboren wissen; Einige 672, Andere 677. Sogar sein Todesjahr wird doppelt angegeben, von Mehreren 735, von Andern 738. Lauter Beweise, was Abschreiben und falsch Lesen Alles vermag. Es ist gewiß, daß er im Sprengel von Durham 672 geboren und am 26. Mai 735 gestorben ist. Er lebte in den Klöstern zu Weremouth und Jarrow, mit Recht von seiner nicht sonderlich gelehrten Zeit als außerordentlicher Kenner der griechischen und lateinischen Sprache, als großer Prediger, Schriftausleger und Historiker geehrt. Mit der Kenntniß des Griechischen, das damals den Mönchen des Abendlandes allgemein un-

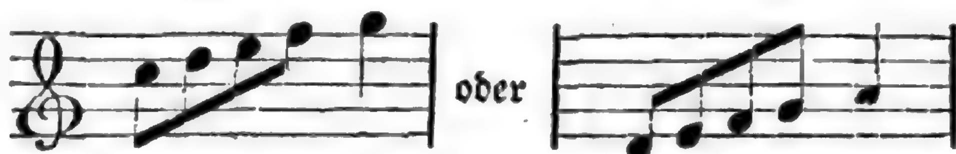
zugänglich war, scheint es nicht viel gewesen zu seyn; aber auch schon das Wenige, was er davon verstand (er übersetzte Einiges aus dem Griechischen), kam der damaligen Welt so ungeheuer vor, daß ihn die Mönche selbst im Verdachte der Zauberei hatten, den sein unbescholtenes, sehr frommes und fleißiges Leben nicht überall vernichten konnte. Selbst sein für jene Zeit vortreffliches Latein ging Vielen nicht mit rechten Dingen zu. Ein wahres Muster von Arbeitsamkeit, Frömmigkeit und demüthiger Wirksamkeit, die nur allein auf gutartige Bildung seiner noch rohen Zeitgenossen sahe, verdient er die Ehre, die man ihm schon während seines Lebens, noch mehr nach seinem Tode erwies. Nicht blos für England, sondern auch für Frankreich und Deutschland brachte sein unermüdlicher Fleiß durch mündlichen und schriftlichen Unterricht großen Segen, denn es besuchten den weit gepriesenen, einsamen Mönch auch viele Ausländer, von denen er die Lernbegierigen mit aller Bereitwilligkeit und anziehender Deutlichkeit unterrichtete. Gerade im Lehrfache, in Allem, was Fleiß und Treue vermögen, war er groß, nicht als Genius, der seine Zeit überflügelt. Dieser Mangel an eigentlichem Genie, und vor Allem die ungeheuren, allerdings übertriebenen Lobsprüche einer langen Vorzeit, mögen die letzten Decennien, die gern zufahrenden und absprechenden, bis zu der nicht minder übertriebenen Geringschätzung geborgt haben, die man eben so häufig als unbillig über ihn aussprach. Seine früher zu hoch verehrten, außerordentlich zahlreichen und verschiedenartigen Schriften wurden dann vernachlässigt, so daß man selbst seine kirchengeschichtlichen Werke kaum benutzt haben würde, wenn man nicht dazu sich gezwungen gefühlt hätte. Daher ist auch keine neuere Ausgabe seiner in früherer Zeit öfter gedruckten Werke erschienen als die zu Cöln 1612 und 1688 in 8 Folianten gedruckt worden ist. Auch diese letzte Ausgabe ist ohne kritische Bearbeitung und liefert ächte und untergeschobene Schriften dieses Mannes untereinander. Hier haben wir nur mit ihm als Musikgelehrten zu thun, denn eine lange Vorzeit hat ihn auch als Kenner der Tonkunst glänzend dargestellt. Man hatte ihm 2 Abhandlungen über Musik zugeschrieben, die Vielen manches Kopfzerbrechen und falsche Ansichten gebracht haben. Beda soll die Kenntniß der Musik seinem Bischof verdankt haben, der 5 Male in Rom war und den römischen Kirchengesang nach England verpflanzt haben soll. Beda selbst kam nie aus seinen Klöstern und aus seinem Sprengel. Zwar hatte ihn Sergius I. wirklich 1701 nach Rom berufen, um seine Meinung zu hören bei Berathung kirchlicher Bedenklichkeiten, allein da der Papst bald darauf starb, unterblieb die Reise und er kam nach seiner eigenen Versicherung nie ins Ausland. In England selbst, was auch die meisten englischen Schriftsteller sagen mögen, konnte er in der edlen Musica wohl schwerlich viel Gutes lernen. Im Allgemeinen sind die Lobeserhebungen, die vaterländischer Stolz den frühesten Zeiten jener Insel beimißt, unbewiesene, ja hinlänglich widerlegte Träumereien, die nur die Leichtgläubigkeit, unbefangen in sich selbst, nachsprechen kann. Beide dem Beda zugeschriebene Abhandlungen befinden sich noch in der angegebenen Cölner Ausgabe T. I: Musica quadrata (d. i. practica) seu mensurata und Musica theoretica. Es ist schon ein sehr bedenklicher Umstand, daß diese beiden Tractate in dem Verzeichnisse seiner (Beda's) Schriften, das er selbst (731) verfaßte, nicht vorkommen. Sollte er gerade diese Abhandlungen, die ihm für die kirchliche Erbauung so wichtig seyn mußten, übergangen haben? das wäre sehr zu bezweifeln. Oder sollte der Mann erst in seinen letzten Lebensjahren sich ernstlicher auf die Tonkunst gelegt haben? Das widerspricht im Allgemeinen allen Erfah-

rungen, und würde am wenigsten von ihm angenommen werden dürfen, der in seinen letzten Zeiten sich so eifrig mit Bibelerklärung beschäftigte, daß er noch auf seinem Sterbelager daran arbeitete. Dem sey, wie ihm wolle, den Hauptwiderspruch bietet der Inhalt selbst. Daß die erste practische Abhandlung nicht von ihm ist, hat schon Forkel behauptet, mit dem alle Kenner der Geschichte der Musik hierin völlig einverstanden sind. Es wäre zu wunderbar, wenn ein so hoch gepriesener und allgemein gekannter höchst beliebter und verehrter Mann bereits in der ersten Hälfte des 8ten Jahrhunderts die Mensuralmusik verstanden und gelehrt, diese aber doch bis in das 13te Jahrhundert gänzlich unbekannt geblieben seyn sollte. — Da man nun aber den eigentlichen Verfasser dieser Abhandlung nicht kennt, wird er am besten mit dem Namen Pseudo-Beda zu bezeichnen seyn. Nur wegen der Aechtheit der zweiten Abhandlung scheint man noch in Zweifel zu stehen; ich muß sie aber auch für untergeschoben erklären. Gehörte auch Beda seiner Zeit gemäß unter die mystisch tändelnden und wunderlich dunkel malenden Redner, so bald von Erklärungen religiös heiliger Dinge gehandelt wird, so war er doch immer möglichst deutlich, so bald er andere Dinge lehrte; er wollte verstanden seyn und wird seiner Lehrdeutlichkeit wegen gerühmt. Allein aus dieser Abhandlung wird man schwerlich im Stande seyn, etwas Bestimmtes zu lernen. Das läuft gegen seine sonstige Art. Dann gehören auch die scholastischen Spitzfindigkeiten und Grübeleien nach meiner Ueberzeugung so offenbar einer spätern Zeit an, das mich nur das eigene Zeugniß des Mannes bewegen könnte, der seltsamen Behauptung Glauben beizumessen. Ich begreife nicht, wie der praktische Mann, der um deutlicher Lehre willen sogar die Muttersprache empfahl und Mancherlei in sie übersetzte, hierin so undeutlich geworden seyn sollte. Endlich ist gar nicht abzusehen, woher er etwas davon gelernt haben könnte; und selbst erfinderisch war er nicht. Darum spreche ich ihm auch die zweite Abhandlung ab, die auch für uns auf alle Fälle ziemlich nutzlos ist. Es sind also diese beiden Tractate für die Geschichte der Musik jener Zeiten gar nicht zu gebrauchen. G. W. Fink.
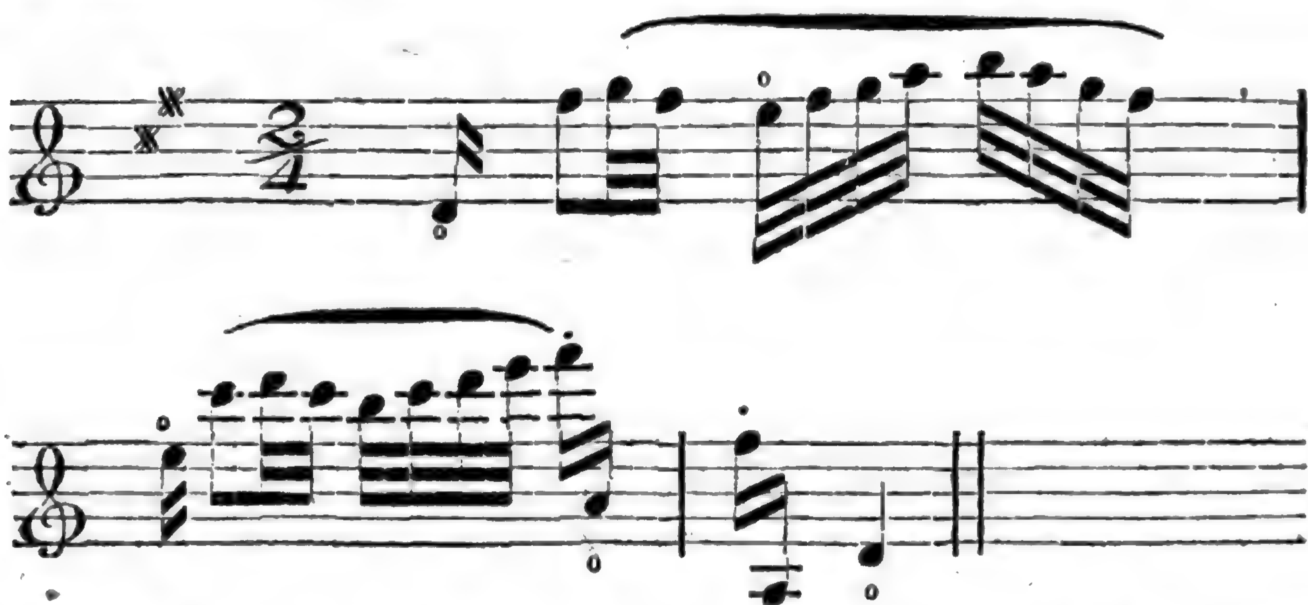
Bédard, Jean Baptiste, ein französischer Tonkünstler, Violinist, auch Virtuos auf der Harfe und Componist, derzeit in Paris, von dem bis jetzt folgende Werke bekannt geworden sind: „Nouvelle Méthode de Violon, courte et intelligible" (Kurze und deutliche Violinschule) Paris bei Janet 1800. — „Méthode de Guitarre." Paris bei Momigny. — „Méthode de Harpe, très-simple et facile pour les Elèves." (Sehr einfache und leichte Harfenschule für Anfänger) Paris bei Richault. — „Nouvelle Méthode de Harpe, claire et précise" (Neue deutliche und genau abgefaßte Harfenschule) Brüssel bei Plouvier. — 2 Sinfonien für volles Orchester. Paris bei Decombe und bei Meissonier. — 5 Parthien für 6-, 8- und 12-stimmige Harmoniemusik. — 18 Duette für 2 Violinen. In 6 Heften. — Variirte Romanze für 2 Violinen. — 3 Duette für Violine u. Bratsche. — 9 variirte Arien für eine Violine. — 3 Duette für Flöte und Violine. — 3 Duette für Clarinette und Violine. — 2 Duette für Waldhorn und Harfe. — Conzertirendes Notturno für Waldhorn und Harfe. — Duett für Guitarre und Violine. — 6 leichte variirte Arien für die Guitarre mit Flöte oder Violine ad libitum. — Notturno für Guitarre und Violine. — Duett für Pianoforte und Clarinette. — Variationen über die Hof-Menuett für das Clavier oder Pianoforte. — Sonate für Harfe und 2 Violinen. — Trio für 2 Harfen und Violine. — 2 Duette für Harfe und

Waldhorn oder Violine. — Duett für Harfe und Flöte oder Violine. — 4 Sonaten für die Harfe mit Violine ad libitum. — Concertante für Harfe und Waldhorn oder Violine. — Variirte National-Lieder für die Harfe mit Violine. 2 Hefte. — 5 Sonaten für die Harfe. — 3 variirte Arien für die Harfe. — Sämmtlich Modesachen, die mit ihrem Erscheinen Freunde finden, nachher aber der Zeit verfallen. v. Wzrd.

Bedeckt oder auch verdeckt ist ein bei der Behandlung der Geigeninstrumente gebräuchlicher musikalischer Kunstausdruck, durch welchen angedeutet wird, daß die auf offene Saiten fallenden Noten nicht mit solchen (mit offenen) sondern auf tiefer liegenden Saiten intonirt werden sollen. Kommen z. B. in einer Violinstimme die Töne



vor, und der Ton e im ersten und a im zweiten Beispiele sollen nicht auf der offenen oder bloßen E- und A-, sondern durch das Aufsetzen des kleinen Fingers noch auf der A- und D-Saite angestrichen werden, so nennt man diese beiden Töne bedeckt, im Gegensatze zu bloß oder offen, d. h. auf der offenen oder bloßen Saite intonirt. Der Zweck des Bedeckens der Töne ist kein anderer, als denselben mehr Zartheit und sanfte Cantabilität zu geben. Streichen wir die offenen Saiten auf Geigeninstrumenten an, so klingen dieselben viel schärfer, härter, spitzer und greller, als wenn sie mit den Fingern bedeckt sind. Hieraus entspringen nun auch die im Allgemeinen zu gebenden Regeln, wann die offenen Saitentöne bedeckt, und wann sie bloß genommen werden sollen. Zuerst bei den Solostimmen. Bei diesen ist jeder abstechende, grellere Ton besonders merklich, daher sollten bei ihrem Vortrage überhaupt alle offenen Töne vermieden werden, namentlich aber bei cantabeln Sätzen, in welchen auf das gehörige und richtige Verhältniß des einen Tones zum andern so sehr viel ankömmt. Die Schnelligkeit mancher Passagen macht freilich nicht selten das Vermeiden aller offenen Töne ganz unmöglich, wie z. B. in

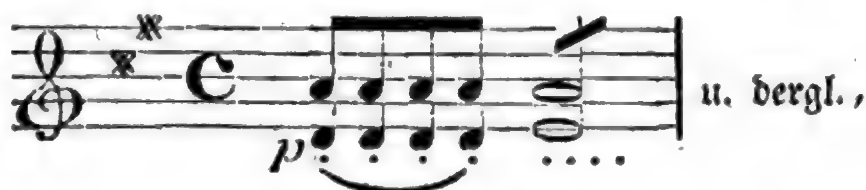


2c., wo die Applicatur sehr erschwert werden würde, wenn die angestrichenen Noten auf der Violine bedeckt genommen werden sollten; allein theils gehen dieselben hier so schnell vorüber, daß der Unterschied zwischen offenem und bedecktem Tone fast gar nicht, wenigstens nicht ohrbeleidigend bemerklich wird, theils aber ruht auf demselben auch ein solcher scharfer Accent, daß dem Spieler die Schärfe des offenen Tones sehr zu statten kommt, zumal da

bei einem etwas schnelleren Tempo auch alle übrigen Töne mehr stark als schwach vorgetragen werden. Häßlich würden die offenen Töne dagegen klingen, z. B. in



2c. In Ripienstimmen verhält es sich ziemlich eben so: in cantabeln und langsamen Sätzen sind die offenen Töne gleich zwecklos und unangenehm; doch werden sie hier weniger wahrgenommen, wenn sie nicht auf eine gute Taktzeit fallen, und zuweilen selbst nothwendig, wenn die Töne mit einer besonderen Kraft vorgetragen werden sollen, wie dergleichen Stellen unter Anderm im „Messias" von Händel mehrere vorkommen, oder wenn mehrere offene Töne zusammenfallen, wie z. B.



wo dann das Piano durch das leichtere Auflegen des Bogens hervorgebracht werden muß. Treten Fälle ein, wo der Spieler ungewiß ist, ob er die offenen Saitentöne bedeckt oder blos nehmen soll, vornehmlich wenn die Applicatur beides gleich möglich macht, so entscheidet dafür entweder das Zeichen, der Bogen (⌒ ‿), oder das rhythmische Tonverhältniß. Fallen nämlich zwei oder mehrere Töne, von denen der eine ein offener Saitenton ist, auf einen Bogenstrich, so müssen beide auch auf einer Saite, und daher jener offene entweder blos oder bedeckt gespielt werden,

blos z. B. in oder



bedeckt dagegen in



Steht der offene Saitenton in solchen Fällen allein, so nimmt man ihn blos, wenn er kurz und scharf abgestoßen, bedeckt, wenn er lange ausgehalten oder im Schwelltone vorgetragen werden soll. Daher kann es auch vorkommen, daß ein und derselbe offene Ton zuerst blos und alsdann, ohne vorher andere Töne berührt zu haben, sogleich bedeckt gespielt werden muß. Wann dies geschieht, darüber entscheidet neben jenen Regeln besonders der gute Geschmack des Spielers. — Der Ausdruck bedeckt rührt von dem Bedecken oder Aufsetzen der Finger auf die Saiten her. — Einige gebrauchen denselben irrig auch für gedeckt, verwechseln beide Ausdrücke mit einander, oder nehmen sie im gleichbedeutenden Sinne. Vergl. Gedeckt. Auch das Wort verdeckt verbindet in der musikalischen Kunstsprache noch einen anderen Begriff in sich; s. d. Art. Verdeckt. M.

Bedfort, Arthur, ein englischer Gelehrter und tief denkender Musiker, war zuerst Capellan zu Bristol, alsdann am Aske's-Hospital zu Horton, wo er 1770 starb. Nach Forkel's Bericht (Gesch. I. pag. 177 und Literatur) war er der Verfasser mehrerer schätzenswerther musikal. Schriften. Die erste: „The great Abuse of Musik," (London 1711) erzählt auf 248 großen Octavseiten namhafte Mißbräuche damaliger Musiker von ihrer Kunst, und ist daher für den Historiker von vielem Interesse. Die zweite hieß: „Temple of Musik, or an Essay concerning the Method of Singing the Psalms of David in the Temple before the Babylonish captivity; wherein the Musik of our Cathedrals is vindicated and supposed to be conformable, not only to that of the primitive Christians, but also to the Practice of the Church in all preceding ages." London 1712. 8. Und endlich handelt er auch in seiner „Scripture Chronology demonstrated by Astronomical Caculations" etc., welche sich in „The present State of the republick of Letters" 1730. pag. 335 ff. vorfindet, „of the Musik of the Greecks and Hebrews" und „of the Musik and service, as performed in the Temple," und bringt darin namentlich über die alte griechische und hebräische Musik beachtungswerthe Bemerkungen und Aufschlüsse.

Bedon de Biscaye nennen Walther und Mersenne in ihren musikalischen Schriften eine kleine Biscay'sche Pauke, die mit den Händen und Fingern geschlagen, oder vielmehr tractirt wird, und an deren Reife sich eine kleine Art von Becken befindet, die bei dem Schlagen der Pauke zusammentreffen und ein gewisses rasselndes Geklingel oder schallendes Geklapper zu dem bombenden Paukentone verursachen. Es scheint dieselbe mit dem bei uns unter dem Namen Tambourin (vulgo türkische Trommel) bekannten Schlaginstrumente wenigstens im Wesentlichsten übereinzustimmen, wenn nicht ein und dasselbe, nur anders benannte Instrument zu seyn. Vergl. Tambourin.

Bedos de Celles, Don Jean François, Benedictiner von der Congregation des heil. Maurus, einer der gelehrtesten und kunstfertigsten Orgelbaumeister vielleicht aller Zeit, dessen Werke auch für unsere jetzigen Orgelbauer noch von der größesten Wichtigkeit sind; seine Blüthezeit fällt in die Mitte des vorigen Jahrhunderts; ums J. 1714 zu Chaux im Bisthume Beziers geboren, trat er schon 1726 zu Toulouse in seinen Orden, in dessen Kirchen er nachher mehrere der größesten und vorzüglichsten Orgelwerke aufführte, die seinen Ruhm so weit verbreiteten, daß die Academie der Wissenschaften zu Bordeaux ihn im J. 1758 zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannte. Dies war dann die nächste Veranlassung, daß er nachgehends auch als Schriftsteller öffentlich auftrat, und so nicht blos im Einzelnen, sondern im Allgemeinen auf die Förderung seiner Kunst vielfältig hinwirkte. 1760 erschien: „La Gnomonique pratique, ou l'art de tracer les Cadrans solaires avec la plus grande précision." — 1761: „Zeugniß über die Untersuchung der neuen Orgel in der St. Martinskirche zu Tours." — 1766—1770: „L'art du Facteur d'Orgues." 4 Parties. Das erste Werk hat für den Musiker keinen Werth und übergehen wir daher. Das zweite übersetzte J. Fr. Agricola ins Deutsche und befindet sich in Adlungs Musica mechan. p. 287 ff. nach dem Original des Mercure de Franc. Jan. 1762 pag. 133 ff. Das dritte umfaßt 3 Bde. gr. Folio nebst 137 vortrefflich ausgeführten Kupfertafeln (einige im größten Landkartenformate), und ist das schätzbarste und ausführlichste, was je über die Orgelbaukunst geschrieben worden ist. Seiner Kostbarkeit wegen hat es leider keine weite Ver-

breitung erhalten. Marpurg, der ein vollständiges Exemplar davon besaß, wollte eine Uebersetzung davon veranstalten, oder wenigstens einen Auszug daraus in einer eigenen Geschichte der Orgel und Orgelbaukunst mittheilen, allein der unerbittliche Tod überraschte ihn bei seinem wichtigen und sehr nützlichen Unternehmen. Der Professor Halle hat übrigens das Werk bei der Abfassung seiner „Kunst des Orgelbaues" auch nicht wenig benutzt. Die Vorrede zum vierten Theile enthält eine kurze Geschichte der Orgel, dieselbe hat M. Vollbeding ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel: „Kurz gefaßte Geschichte der Orgel," nebst einer aus dem Griechischen übersetzten Beschreibung der Wasserorgel von Heron, zu Berlin 1793 herausgegeben. Die Kupfer enthalten Abbildungen von allen zum Orgelbau nöthigen Instrumenten, die Figuren und Ausmessungen der verschiedenen Orgelstimmen, des Inneren der Windladen, der Mechanik der Wellen, Abstracten und Bälge, Windwagen rc., und überdem noch verschiedene Prospecte von ganzen Orgeln, sowohl von vorne als von hinten. Der von einigen Seiten her aufgestellten Behauptung, daß ein gewisser Benedictiner der ehemaligen Abtei St. Germain des Pries, Namens Jean François Moniot (geb. zu Besançon, gest. daselbst am 29. April 1797), der eigentliche Verfasser dieses wichtigen und großen Werks gewesen sey, wagen wir eben so wenig unbedingt beizutreten, als geradezu zu widersprechen. Merkwürdig ist jedenfalls die Uebereinstimmung der Vornamen dieser beiden Meister, und noch mehr — des Todesjahres, denn auch der unter dem Namen B. d. C. bekannte Schriftsteller starb allen Nachrichten nach an jenem Tage in sehr hohem Alter. Die Hauptsache, das Werk selbst, bleibt übrigens. N.

Beeke, von (den Vornamen können wir nicht mit Zuverlässigkeit angeben, wahrscheinlich aber Ignatz), war Rittmeister im Prinz Fried. Würtemb. Kreis-Dragoner Regimente, vom Fürstl. Oetting-Wallersteinsch. Contingente, erst Jagdjunker, dann Cammerherr, und zugleich Intendant der Musik an diesem Hofe, erhielt 1794 Alters halber seinen Abschied vom Militair, jedoch mit Beibehaltung seiner Hofstellen und mit dem Titel und Rang eines Major, weshalb er jetzt auch nur unter dem Namen Major von B. noch bekannt ist, und starb endlich im Jan. 1803. Die Musik hat wohl wenige würdigere und fleißigere Dilettanten gehabt als diesen. Von Jugend auf hatte er mit großer Liebe Musik getrieben, sich eine bedeutende Fertigkeit im Clavierspielen erworben, und später dann auch, mehrentheils aber für sich nach guten Lehrbüchern, den Generalbaß, die Theorie der Musik und die Composition studirt. Die gutbesetzte Fürstl. Wallersteinsche Capelle, die nachgehends seiner obersten Leitung anvertraut wurde, gab ihm, damals noch Lieutenant, Gelegenheit, sich auch als Componist zu versuchen. Die günstige Aufnahme, die seine kleineren Ouvertüren, Sinfonien rc. fanden, und das unzweideutige Lob, welches selbst Kenner denselben ertheilten, feuerten ihn zu größeren Unternehmungen an. Er machte eine Reise nach Paris, um die Bekanntschaft der dortigen großen Meister zu machen, componirte daselbst die große französische Oper „Roland," die in Paris zwar nicht zur Aufführung kam, ein Paar Jahre später aber auf mehreren deutschen Bühnen außerordentliches Auffehn machte. Jetzt zweifelte B. selbst nicht mehr an seinem Talente, und es folgten schnell auf einander die Opern: „Claudine von Villa bella" (1784), „die Weinlese," „die Jubelhochzeit" (von Weisse), „List gegen List oder die Glocke hat 12 geschlagen" (von Graf Spauer), „Nina" (von dems.), „die zerstörte Hirtenfeier" (Pastoral von

dems.), dann eine große Ouvertüre und die Chöre zur „Hermannsschlacht,“ eine große „Friedens-Cantate“ („Carl, dem Helden, Deutschlands Retter und seinen braven deutschen Kriegern zugeeignet“), und endlich sogar eine Art Oratorium „die Auferstehung Jesu“ (von Zinkernagel für die Kirchenmusik bearbeitet), außer den vielen kleineren Liedern und Gesängen mit Begleitung des Claviers, einer reichen Anzahl Clavier- und anderer größerer und kleinerer Instrumental-Compositionen, unter welchen selbst der Capellmeister Reichardt eine Jagdsinfonie, welche 1791 von der Königl. Preuß. Hofcapelle unter Direction des bereits zum Rittmeister avancirten Componisten in einem Concerte zu Berlin aufgeführt wurde, meisterhaft findet, und eine durchgehends concertirende Sonate für drei Pianoforte, welche B. in dem nämlichen Concerte mit Madame Westenholz (zweite Frau des Capellmeisters, s. Affabili) und dem Capellmeister Kunzen zusammen zum größten Vergnügen des Königs vortrug, ewig eine merkwürdige Erscheinung bleiben wird. Besonders glücklich und vorsichtig war B. in der Wahl seiner Texte; seine Lieder und Gesänge, von denen viele auch zu Heilbronn, Hamburg, Augsburg u. a. O. im Drucke erschienen, sind zum größten Theile von Bürger und Matthison gedichtet. Das Glück, welches seine Compositionen machten, verdankten sie hauptsächlich ihrem gefälligen Style, der großen Annehmlichkeit ihrer Melodien, die selbst da, wo er großartig, heroisch und erhaben wird, durchaus nichts von der eigentlichen Cantabilität ihres Gesanges vergeben. In dem letztbezeichneten Style gefiel sich B. besonders; seine Chöre zur Hermannsschlacht sind Meisterwerke dieser Art, prachtvoll und mächtig, einfach erhaben und tief ergreifend; seine Sinfonien, selbst bei der geringen Stimmenzahl, tief durchdacht, wahrhaft seelenvolle Dichtungen. Später, noch ehe er vom Militair ganz zurückgetreten war, pflegte er die Wallersteinsche Capelle, wenn Werke seiner Composition aufgeführt wurden, selbst zu dirigiren, wobei er eine gleiche Gewandtheit und Kenntniß, wie bei seinen Compositionen und seinem Clavierspiele an den Tag gelegt, und dadurch, so wie überhaupt durch seine Umsicht und Genauigkeit in der Oberaufsicht über jenes Orchester, sich große Verdienste um dieses erworben haben soll. Wir bedauern, keine noch näheren Nachrichten über sein Leben und Wirken, so wie über das Schicksal seiner im Manuscript gebliebenen Werke mittheilen zu können. Von der „Auferstehung Jesu“ versprach die Kunsthandlung Artaria in Wien 1794 die vollständige Partitur zu liefern, uns aber ist dieselbe gestochen bis jetzt nicht zu Gesicht gekommen. 27.

Beer oder Meyerbeer, mit Vornamen Jacob, (den er jedoch wegen seines langen Aufenthaltes in Italien meistentheils in Giacomo verwandelt) gehört zwar unter die Componisten von europäischer Berühmtheit, würde dieselbe jedoch schwerlich durch sein Talent allein erworben haben. Er ist 1791 zu Berlin geboren und der Sohn eines der reichsten jüdischen Banquiers in dieser Stadt, welcher jedoch bereits vor längerer Zeit verstorben ist. Schon sehr früh zeigte der Knabe bedeutendes musikalisches Talent, das durch die besten Lehrer gepflegt wurde. Der als Pianist und Componist für sein Instrument rühmlichst bekannte Böhme Franz Lauska, welcher in Berlin lebte, unterrichtete ihn auf dem Fortepiano; bei Zelter erhielt er später den ersten Unterricht im Generalbaß und in der Composition. Auf dem Fortepiano machte er reißende Fortschritte, so daß er schon als neunjähriger Knabe sich mit eben so glänzendem als gerechtem Beifalle öffentlich hören ließ. Sein Spiel entwickelte sich immer

ausgezeichneter, so daß Carl Maria von Weber ihn den muthmaßlich größten Clavierspieler Deutschlands nannte, und die berühmten Wiener Virtuosen, ja sogar Hummel, nachdem Beer in Wien als Jüngling aufgetreten war, ihr Spiel bedeutend modificiren, und demselben eine ganz neue Richtung geben mußten, um nicht hinter Beer's Erfolgen zurück zu bleiben. (Diese Notiz verdanken wir dem mündlichen Eingeständniß des eben so freimüthigen als sachkundigen Carl Czerny). Im Jahre 1810 bis 1811 hielt sich Meyerbeer in Darmstadt auf, wo er gleichzeitig mit Maria v. Weber und Gänsbacher beim Abt Vogler die tieferen Gesetze der Composition studirte. Indessen waren seine Mitschüler schon bedeutend reifer und älter als er, namentlich Weber, welcher schon mit größeren Werken, die freilich nachmals vergessen worden sind, öffentlich aufgetreten war. Indessen war Beer durch Talent, nach Webers eigenem Geständniß, ein sehr gefährlicher Nebenbuhler für ihn, und als der Verfasser dieses Aufsatzes eine Reihe von Jahren später in Dresden mit Weber über die Erfolge seines Jugendfreundes in dem verkehrten italienischen Opernstyl sprach, äußerte derselbe: „es ist wahrlich Jammer und Schade um Meyerbeer, daß der Durst nach äußeren Erfolgen ihn so ganz auf diese verkehrte Seite der Kunst gelenkt hat; denn er hatte ein großes, tiefes, deutsches Talent, vor dem ich mich, als wir noch bei Vogler zusammen studirten, oft gefürchtet habe, und meine ganze Kraft anstrengen mußte, um es ihm gleich zu thun. Ich versichere Sie, in seiner Oper „Jephtha" kommen außerordentlich schöne Sachen vor und ganz deutsch und gründlich gearbeitet. Und jetzt schreibt er alle das verfluchte Zeug (eigene Worte Weber's), nur um der elenden Mode zu huldigen und in Italien den Beifall einer Masse zu ärndten, die er verachten sollte." — In der That schrieb Beer in seiner Studienzeit bei Vogler als erstes größeres Werk eine Cantate, „Gott und die Natur," welche in Berlin durch Zelter's Vermittelung in der Sing-Academie aufgeführt wurde und den billigenden Beifall aller Sachverständigen fand. Seine oben schon erwähnte Oper „Jephtha" erhielt ebenfalls den Beifall der Kenner, machte indessen auf dem Münchner Theater kein Glück. Dies mag in dem ernsten, einer Masse immer schwerer zugänglichen Stoff und am Ende auch darin gelegen haben, daß es eben ein Jugendwerk war, welches sehr leicht achtungswerth genannt werden kann, ohne erfolgreich zu seyn. — Durch sein Vermögen völlig unabhängig, hatte Meyerbeer von jetzt an keinen festen Aufenthalt, sondern wechselte denselben, indem er sich bald in Wien, bald in Berlin, und späterhin hauptsächlich in Italien aufhielt. Eine komische Oper von seiner Arbeit „die beiden Kalifen," im Jahre 1814 in Stuttgart und Wien gegeben, ging ebenfalls ohne besonderen Erfolg vorüber. Jetzt bestimmten ihn Rossini's damals beginnende Triumphe der italienischen Schule zu huldigen, und so durch die Virtuosität der Sänger zu erreichen, was eigene Kraft nicht vermochte. In diesem Style schrieb er zuerst die Oper „Romilda e Costanza," welche zu Padua 1817 zum ersten Male gegeben wurde, und glänzende Erfolge errang. Ob indessen dieser Triumph ein reiner gewesen sey, selbst nur in dem Sinne, wie ein solches ausschließlich auf die Executionsmittel berechnetes Werk Anspruch darauf machen kann, das muß allerdings dahin gestellt bleiben, indem wir später Gelegenheit gehabt haben zu sehen, welche Nebenhülfsmittel der Componist bei seinem Reichthum ins Werk zu setzen pflegte, um sich der äußeren Beifallszeichen zu versichern. Das Factum darf indessen nicht geleugnet werden, daß sowohl diese Oper, als zwei spätere, „Margaretha von Anjou" und „Emma von Roxburg"

auf italienischen Theatern mit großem Beifalle wiederholt aufgeführt worden sind. Es schien jetzt dem Componisten Bedürfniß zu seyn, den Ruhm, den er im Auslande erworben hatte, in seiner Vaterstadt zu rechtfertigen. Er that daher, was in seinen Kräften stand, um die Oper „Emma von Roxburg" in Berlin auf die Bühne zu bringen, welches ihm endlich auch (irren wir nicht im Jahre 1820) gelang. Allein trotz der äußeren Ausstattung, der sorgfältigsten Besetzung des auf alle Weise gewonnenen Wohlwollens der Sänger, und des aus der großen Zahl der Glaubensgenossen, Verwandten, Freunde und Bekannten des Componisten bestehenden Publikums, hatte das Werk gar keinen Erfolg, und alle unpartheiischen Sachverständigen, so wie die vielen musikalisch gebildeten Liebhaber verspürten fast nur eine komische Wirkung davon. Dies konnte auch in einem Orte, wie Berlin, wo sich damals der Geschmack noch so edel und rein erhalten hatte, daß Gluck's, Mozart's, Beethoven's Werke sich fortwährend auf der Bühne erhielten, gar nicht anders seyn. Der Eindruck war so nachtheilig gewesen, daß jeder Versuch, das Werk nur einigermaßen auf dem Repertoir zu erhalten, vergeblich war. Ja selbst als einige Jahre später die Oper „Il Crociato in Egitto" in Italien und Paris mit fast unerhörtem Beifalle gegeben wurde, wirkte die unglückliche Erinnerung an „Emma von Roxburg" noch so lebendig nach, daß die Intendantur es nicht wagen durfte, jenes neuere Werk zur Darstellung zu bringen, wie sehr der Componist und dessen Familie sich auch bemühten, dies zu bewirken. Erst späterhin brachte die Bühne der Königsstadt (muthmaßlich für ihre Auslagen gedeckt) die beiden Werke „Margaretha von Anjou" und den „Crociato" zur Aufführung; allein selbst da hatten sie, obgleich der Geschmack dieses untergeordneten Publicums andere gedankenlose italienische Waare sehr behaglich gefunden hatte, und überdies alle Hülfe der Partheien in Bewegung gesetzt war, nur einen künstlichen oder Schein-Erfolg und verschwanden nach wenigen Darstellungen wieder vom Repertoir. Die Critik war einstimmig über alle diese Erzeugnisse, daß sie nämlich völlig der verkehrten Bahn der neueren italienischen Musik, wie diese allem Ernst, aller Tiefe, aller dramatischen Wahrheit Hohn spricht, gefolgt waren, ohne die Spuren jenes leichten glänzenden Talents, wodurch Rossini der Gattung Eingang geschafft hatte, an sich zu tragen. Auch entdeckte es sich mehr und mehr, wie viel Mühe es sich der Componist hatte kosten lassen, um seine ausländischen Triumphe glänzend zu machen, so daß ein berühmter Musiker, den wir nicht näher namhaft machen wollen, in jener Periode als bon mot sagte: „ich wünschte, daß meine Werke mir nur halb so viel einbrächten, als Meyerbeer die seinigen kosten." Auch wissen wir es von achtbaren Zeugen, daß Boieldieu, Rossini, Cherubini u. A. eben so dachten und dem Componisten nur das Lob der Höflichkeit spendeten. So hat sich denn die Abtrünnigkeit von der deutschen Kunst, die Weber in seinen nachgelassenen Memoiren seinem ehemaligen Kunstgenossen mit so edlem Eifer vorwirft, auch schlecht belohnt, und es will uns scheinen, als habe Meyerbeer seit dem diese Laufbahn selbst aufgegeben. Wie er aber immer hauptsächlich von dem Bestreben, äußere Triumphe zu erreichen, geleitet wurde und nicht aus innerem Drang, aus heiliger, tiefer Ehrfurcht vor der Muse sich seiner Kunst widmete, so schlug er auch jetzt wieder eine Bahn ein, zu der die herrschende Mode, und der Erfolg, den einige Talente in derselben erlangt hatten, ihn bestimmten. Es war die moderne französische Oper, auf welche er sich warf, und wozu er sich mit allen den Mitteln ausrüstete, welche in einer großen, sinnlich, wie im Kunstgeschmack, verderbten Stadt einen Erfolg zu bewirken

pflegen. Also abermals ein Werk, welches nicht aus dem Drang des Schaffens, nicht aus erkanntem Beruf, sondern nur aus äußerlichem Streben hervorging. Auf solche Weise entstand die Oper „Robert le diable." Dem Italiener gilt das Libretto so gut als gar nichts; es soll nur den Vorwand zu einigen Arien liefern. Diesen Grundsatz hatte Meyerbeer mit wahrhaftem Verrath an der tiefen Bedeutung des deutschen Kunstwerks bei seinen bisherigen Opern angenommen. Der Franzose denkt anders hierüber; er verlangt einen, die Theilname aufregenden Stoff geschickt bis zum Detail der Versificirung hinab behandelt; in früherer Zeit genügten kleine interessante Situationen; jetzt ist der melodramatische Unfug, d. h. jenes Steigern und Aufreizen der Empfindung fast bis zur körperlichen Angst oder Wollust an der Tagesordnung. Deshalb mußte auch Meyerbeer einen solchen Stoff haben; er verband sich mit Scribe, denn sein Reichthum gestattete es ihm, sich diesen Autor selbst dann zuzugesellen, wenn vorher eine Bürgschaft für den pecuniären Erfolg geleistet werden mußte. Von diesem verlangte er denn ein Werk, was jede gräßliche Ingredienz der Effecte in sich tragen sollte. Es bleibt uns zweifelhaft, ob Scribe's Kraft in der That versagte, und er mehr wollte als geschickt und geistreich unterhalten, oder ob er, mit nicht allzu feiner Ironie gegen den Besteller der Arbeit, die Forderungen, welche dieser an ihn machte, selbst parodirt hat. So viel ist aber gewiß, daß dieser Dichter nie etwas Schlechteres geliefert hat, als die langweilige Lächerlichkeit dieses dramatischen Werkes. Nicht eine Situation darin ist wahr, nicht eine innig, nicht ein Charakter frei von Carricatur. Dasselbe könnte man in gewisser Beziehung freilich auch von anderen großen Werken sagen, z. B. von „Don Juan"; aber hier hat eine mächtige schaffende Künstlerhand den plumpen ungeschickten Stoff des Gedichtes in die höchsten Kunstsphären erhoben, hat dem irdischen Körper Flügel gegeben. Bei Meyerbeer's Werk jedoch ist das schon Verzerrte noch verzerrter geworden. Scribe gab uns eine verrenkte Gliederpuppe; der Componist staffirte sie auf das abentheuerlichste mit geschmackloser Pracht heraus. Alles ist, und das muß Jeden, der es mit der Kunst redlich meint, gegen das Werk aufbringen, von vorn herein nur darauf angelegt, die Masse zu blenden und zu gewinnen; nirgends finden wir, daß für die Kunst, oder um den Beifall des Künstlers zu erwerben, das Mindeste gethan sey, und dennoch verdankt der Componist seine Erfolge nicht sich selbst, sondern nur den äußerlichen Zuthaten zu dem Werk, auf welche er freilich auch von vorne herein gerechnet hatte. Darum diese Pracht von Decorationen, dieser Aufwand von Costümen, dieses Herbeiziehen alles dessen, was den verderbt wollüstigen Geschmack einer Stadt, wie Paris, reizen kann. Weder die heiligen Formen und Symbole der Religion, noch die Rechte der Züchtigkeit, sind in diesem Werke geachtet; die einen werden zu hohlem theatralischem Effect entweiht, die anderen geradezu unreinen Bestrebungen geopfert. Denn wie hätte selbst die Menge an dem, bei allem Aufwand äußerer Anstrengungen, so trocknen, leeren, hohl aufgeblasenen Werke Antheil nehmen können, wenn nicht ein Tanz halbnackter, wollüstiger Nonnen bei dämmerndem Mondlicht in düsteren Klosterruinen einen halben Act lang die doppelte Spannung eines schauerlichen und wollüstigen Grausens zugleich erregte? Dieser Act ist es, wo der Decorateur und die Tänzerin Demoiselle Taglioni ihre Zauberkräfte über das in solchen Dingen unersättliche Publicum von Paris ausüben. Mehr oder weniger gleicht sich aber die Masse überall und daher auch überall die Erscheinung, daß die Menge sich zur einmaligen Anschauung hinzudrängt,

über das Werk selbst aber dennoch das richtige Urtheil summarisch fällt. Man könnte zwar dagegen einwenden, daß ja Jedem die theatralischen Hülfsmittel zur Benutzung freistehen, und also ein wirksames Verfahren dabei wenigstens immer eine gewisse Geschicklichkeit voraussetze. Allein auch dies ist nur halb wahr, denn nur Jemand, der, wie Meyerbeer, die Geldmittel in Bewegung setzen kann, um den Theaterunternehmer bei so kostspieligen Versuchen im Voraus zu decken, nur ein solcher vermag in Paris ein Werk dieser Gattung zur Darstellung zu bringen. — Das ist also bis jetzt das traurige Resultat einer mehr als 14jährigen Kunstlaufbahn! Meyerbeer hat, um es summarisch zusammenzufassen, außer jenen Jugendarbeiten, worin man das strebende Talent achten konnte, nicht ein einziges Werk, ja in seinen sämmtl. Werken nicht ein einziges Stück geliefert, welches einem Musiker Achtung abgewinnen könnte. Ueberall ist deutsche Wahrheit, deutscher Ernst der Kunst, dem gedankenlosesten Scheine einer ausgearteten fremden Aftermuse geopfert. Und auch nicht einmal den Werth seiner italienischen und französischen, aus eigenthümlichem Talent und nationaler Bildung hervorgegangenen, Werke haben die Arbeiten Meyerbeers, denn sie wollen dasjenige künstlich und mit Absicht erreichen, was jenen Natur, wenn gleich entartete, verflachte ist. Nicht zu gedenken, daß das specielle Talent der Männer, welche jene Gattung vertreten, ein ungleich größeres ist als das, welches Meyerbeer aufzuweisen hat; denn was man gegen Rossini und Auber sagen kann, so darf sich doch Meyerbeer mit ihrer Erfindungsgabe durchaus in keine Vergleichung stellen. Möglich, daß ihm von Anfang an ein ähnliches Talent zu Theil geworden war; allein wo das ganze Kunstleben von so hohlen, eitlen Bestrebungen beherrscht worden ist, da vertrocknet der bessere Keim der Kunst, der nur aus tiefem Herzen und Gemüth Nahrung findet, nur allzu bald. So ist denn jetzt jede Hoffnung vergebens, daß der Componist jemals irgend etwas schaffen werde, wodurch er seinen künstlich gemachten gleichzeitigen Ruhm in einen, der auf die Nachwelt überginge, verwandeln könnte. Mit Bedauern müssen wir von ihm Abschied nehmen, da es stets ein betrübendes Gefühl seyn muß, wenn man einem Zeit- und Vaterlands-Genossen, der sich des scheinbaren Ruhmes so erfreut hat, für die Nachwelt kein ehrenderes Denkmal zu setzen vermag, als die Anklage, daß er die Heimath um der Fremde willen treulos verläugnet hat; eine Anklage, die, wenn sie auch nicht durch die Ueberzeugung von der Wahrheit ihr Gewicht bei Sachverständigen erhielte, doch schon dadurch gerechtfertigt erscheint, daß einer der größten deutschen Musiker, der Jugendfreund und Kunstgefährte Meyerbeers, der zugleich durch seinen glänzenderen Ruhm weit über den Verdacht kleinlichen Neides erhaben ist, Maria v. Weber, sie ebenfalls mit aller Strenge gegen ihn erhoben hat (vergl. dessen Nachlaß in den Briefen).

Beer (nicht Behr oder Bähr, wie Einige, auch Gerber, ihn schreiben), Joseph. Dieser große Meister auf der Clarinette und vielgebildete, genievolle Tonkünstler, den die Clarinettisten als den ersten Gründer ihrer heutigen Kunst zu verehren haben, wurde geb. am 18. Mai 1744 zu Grünewald in Böhmen; sein Vater, Schullehrer daselbst, war ebenfalls ein sehr geschickter Musiker, und unterrichtete den Knaben, bei dem sich sehr früh ein entschiedenes Talent zur Musik kund gab, auf verschiedenen Instrumenten, um ihn bald angestellt zu wissen zunächst auf dem Horn und der Trompete. Auf letzterer erlangte B. eine besondere Fertigkeit, und schon in seinem 16ten Jahre wurde er als Feldtrompeter beim österrei-

chischen Militär angestellt, verwechselte diesen Posten aber nach wenigen Jahren mit französischen Diensten, in denen er als Feldtrompeter eine Reihe von Feldzügen mitmachte. Diese führten ihn endlich im J. 1771 nach Paris, wo er der Garde du corps zugetheilt wurde, und zufällig einmal einen guten Clarinettisten hörte, dessen Spiel einen solch' tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er von Stund an beschloß, dieses Instrument blasen zu lernen; er schaffte sich eine gute Clarinette an, und brachte es durch eigene Uebung, ohne allen Unterricht, binnen 4 Monaten so weit, daß er gleich bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Paris für den besten Clarinettisten ganz Frankreichs erklärt wurde. Bis auf ihn hatte man die Clarinette nur in ihrer rohesten Natur gehört, mit einem spitzen, schneidenden und schreienden Tone; Bewunderung erregte daher allenthalben der weiche, sanfte und gesangreiche Klang, den er auf diesem sonst wenig beachteten Instrumente hervorzubringen, und nachher bei seinen anhaltenden Studien noch immer mehr zu verschönern wußte. Im J. 1777 nahm er seinen Abschied vom Militär und trat als Cammermusikus in die Dienste des Herzogs von Orleans; diese verließ er im J. 1782, nachdem er nah an 20 Jahre, 11 Jahre als Trompeter und nicht ganz 9 Jahre als Clarinettist, in Frankreich gelebt hatte, um eine Kunstreise über Holland und England nach seinem Vaterlande zu machen. Ein großer Ruf ging ihm längst voran, und so war er allenthalben einer guten Aufnahme gewiß. In Deutschland wurden ihm unter vortheilhaften Bedingungen mehrere Engagements angetragen, allein das Ziel seiner Reise war Petersburg, und hieher wandte er sich von Berlin aus, wo sein Auftreten das glänzendste war, dessen je wohl ein Künstler sich rühmen dürfen, über Polen, dort das Versprechen zurücklassend, in seinem Vaterlande einst seine künstlerische Bahn zu beschließen. Im Herbste 1783 kam er in Petersburg an, wollte es nach mehrmaligem Auftreten wieder verlassen, erhielt aber so viele ehrenvolle Einladungen zu einem längeren Aufenthalte daselbst, daß er sich endlich entschloß, die ihm unter den vortheilhaftesten Bedingungen angetragene Stelle eines Kaiserl. Russischen Cammermusikus anzunehmen. Als solcher war er 6 Jahre in Rußland; 1790 kehrte er seinem Versprechen gemäß nach Deutschland zurück, kam 1792 wieder nach Berlin und wurde noch in demselben Jahre als Königl. Preußischer Cammermusikus zu Potsdam engagirt. Einige kleinere Reisen nach Weimar, Gotha rc. abgerechnet blieb er von da an beständig in Potsdam und wechselsweise in Berlin, wo er 1811 starb. Bis in seine letzten Lebenstage war er Meister seines Instrumentes, unübertroffen sowohl in practischer Fertigkeit als in dem, was eigentliche Kunst heißt, dem seelenvollen, in jeder Hinsicht deutlichen und ausdrucksvollen Vortrage; unübertrefflich vielleicht aber für immer — was selbst andere große Clarinettvirtuosen zugeben — ins Besondere in den feinen Nüancirungen, dem Schweben, dem wahrhaft ätherischen Klange des Tones, das er namentlich bei einem decrescendo demselben zu geben wußte. Bärmann selbst, dieser große Meister, der jetzt ihn wohl noch übertrifft an Fertigkeit und Manier, und mit dem zusammen er in Betreff der Virtuosität auf der Clarinette die deutsche Schule weit über alle anderen erhoben hat, das anzuerkennen selbst die Franzosen nicht anstehen (vergl. Revue musicale 1827 v. 8. Novbr. p. 357), selbst dieser Meister spricht in letzter Hinsicht mit der größesten Achtung von ihm. Componirt hat B. wenig, wenigstens nicht viel davon durch den Druck bekannt gemacht. Wir kennen nur einige Concerte und Duos, unter welchen ersteren besonders das mit Stamitz zusammen componirte viele Vorzüge behauptet. So vortreff-

lich übrigens dieselben an sich sind, so eignen sie sich dennoch zum öffentlichen Vortrage in jetziger Zeit weniger, als vielleicht die von Weber, Bärmann, Lindpaintner u. a. berühmten Meistern. Q.

Beer, Gottlieb, geb. am 14. Januar 1714 in Adelsbach bei Goldberg, erhielt den ersten Musikunterricht in der dasigen Schule, kam alsdann nach Breslau, um unter der besonderen Leitung des berühmten Organisten Michael Kirsten zu St. Maria Magdalena in der Vocal- und Instrumentalmusik sich noch weiter auszubilden, und studirte die Composition, in der er nachher so manch' Vortreffliches leistete, das leider aber ungedruckt geblieben ist. Im Orgelspiel war er Meister. 1737 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Organist nach Harpersdorf bei Goldberg, kam 1738 aber schon wieder dort weg als Organist an die Pfarrkirche in Goldberg, und 1741 nach Löwenburg, wo er zugleich Cantor an der evangelischen Schule wurde, und endlich am 13. Decbr. 1776 starb. — Er fand einen würdigen Nachfolger in seinem Sohne, Samuel Gottfried, geb. am 9. April 1754, gest. 1822.

Beerhalter, Aloys, Königl. Würtembergischer Hofmusikus, ausgezeichneter Clarinett- und Bassethornvirtuos, wurde geb. in Dorf-Merkingen bei Neresheim im J. 1800; Sohn eines gewöhnlichen Dorfmusikanten zu gleichem Gewerbe bestimmt kam er als 12jähriger Knabe in die Lehre beim Stadtmusikus Sauerbrey in Neresheim, der aber gar bald ein zu viel versprechendes Talent in ihm gewahrte, als daß er dem fleißigen Knaben nicht hätte erlauben sollen, seine noch übrige Lehrzeit bei einem als tüchtiger anerkannten Lehrmeister zuzubringen. Für diesen galt der Stadtmusikus Hetsch in Tübingen, dem B. alsdann im J. 1815 nach seiner Confirmation in die fernere Lehre übergeben wurde. Wie bekannt pflegen die auch jetzt noch hie und da gewissermaßen zünftigen Musik-Lehrherren ihren Lehrlingen, weniger mit Rücksicht auf deren Neigung oder Talent, dasjenige Instrument vorzugsweise in die Hand zu geben, für welches sie gerade behuf ihrer öffentlichen Musiken einen Spieler bedürfen, und so erhielt denn auch B., der sich schon einige Kenntnisse von allen anderen gangbaren Instrumenten verschafft hatte, die Weisung, hauptsächlich auf dem Violoncell sich zu üben. Er that es mit Fleiß, ohne jedoch auf Kosten aller übrigen Instrumente, namentlich der von ihm stets geliebten und bevorzugten Clarinette, und wahrscheinlich war es mehr Folge seiner bald erworbenen Fertigkeit auf dem Violoncell als dem eigentlich bedürftigen Instrumente, daß er gleich nach Beendigung seiner Lehrzeit 1817 als Trompeter bei der Königl. Garde zu Pferd in Stuttgart angestellt wurde. Hier erwachte in ihm eine besondere Neigung zur Flöte; er übte sie, und wurde auf Empfehlung mehrerer Kenner im J. 1819 vom Fürsten Thurn und Taxis als Flötist an dessen Capelle berufen. 1821 trat er als Posaunist in das Musikchor des 3ten Königl. Würtembergischen Reiterregiments. Weniger aber noch als in seiner vorerwähnten Stellung fand er hier die seinem künstlerischen Streben nöthige Nahrung. Sein Violoncellspiel fand damals noch die meiste Anerkennung, und er widmete sich daher, besonders da ihm auch von mehreren Seiten her die Hoffnung gemacht wurde, einst als Cellist in der Königl. Capelle angestellt zu werden, wieder mit mehr Liebe und Fleiß diesem Instrumente; doch währte das nur kurze Zeit; das Anhören eines einzigen Clarinett-Concerts reichte hin, seine erste Neigung wieder in ihm aufzuregen, und zwar mächtiger als je. Um das Versäumte nachzuholen, übte er sich nun mit rastlosem Eifer wieder auf der Clarinette, und

erreichte endlich auch im J. 1828 das einzig ihm vorstehende Ziel, als Clarinettist in der, unter Lindpaintners Leitung vortrefflich schulenden, Königl. Capelle zu Stuttgart angestellt zu werden. Das Bassethorn, auf dem er jetzt jedem Meister den ersten Rang streitig macht, kannte er damals kaum dem Namen und der Form nach; er hörte es zum erstenmale in Stuttgart von dem Clarinettisten Reinhardt, empfand aber augenblicklich eine solche Vorliebe dafür, daß es bei seinen Privatstudien die Clarinette bald ganz verdrängte. — Betrachten wir, nach diesem kurzen Abrisse seiner Lebenscarriere, B. als Künstler, so stellt er sich uns zwar lediglich nur als Virtuos dar, allein als ein Talent, das in mehrfacher Hinsicht Bewunderung verdient. Auf eine dürftige Erziehung beschränkt war ihm die Musik als Brodgewerbe zugewiesen; nur als solches erlernte und trieb er sie, das eigentliche Wesen derselben eben so wenig begreifend, als den tiefen Sinn, der in ihm schlummerte, das Genie, mit welchem die Natur ihn so reich ausgestattet, erkennend (daher auch das Umherschweifen von einem Instrumente zum andern); als Lehrer und Muster, durch den und nach welchem er sich bildete, hat er Niemanden zu rühmen, als sich selbst, seinen eisernen Fleiß, seine eigene Geistigkeit, die nie von Außen her eine Anregung zur weiteren Ausbildung, zur Verfeinerung des Geschmacks rc. erhielt; und dennoch steht er, namentlich als Bassethornist, fast einzig da: es giebt keine Schwierigkeit, welche er nicht leicht überwindet auf seinem voluminösen Instrumente, und der Ton, welchen er demselben zu entlocken weiß, ist die wohlthuende innige Sprache eines Herzens, einer Seele, die, ungeachtet der vielleicht vielfachen unwohlthätigen Einflüsse von Außen, ihr Bestes stets zu bewahren wußte, — ist ganz Gefühl. Wäre B. in dem Besitz der Mittel gewesen, eine Erziehung und geistige Bildung sich zu verschaffen, wie sie andern Künstlern zu Theil ward, er würde bei solchen Vorzügen und bei seiner leidenschaftlichen Hingebung zur Kunst vielleicht einer der größten und berühmtesten Meister des Jahrhunderts geworden seyn; so aber hat das Schicksal hartnäckig ihn von jeher in enge Grenzen gebannt. Doch bedürfte es vielleicht nur eines kühnen Aufschwungs seiner Seits, und er würde auch das fern scheinende Ziel noch erreichen. Dieser Beschränkung schreiben wir es auch zu, warum er sich dem Auslande noch nicht, wenigstens als Virtuos, zeigte, und so den ersten Schritt that zu jenem Ziele. Bei der jetzt immer größer werdenden Seltenheit tüchtiger Bassethornisten dürfte er als wahrer Meister sich der besten Aufnahme gewiß halten. Seit einigen Jahren versucht er sich auch in der Composition, ebenfalls ohne allen Unterricht, und mehrfache größere gefällige Werke für das Bassethorn sollen im Manuscript fertig seyn, die wohl der Veröffentlichung werth wären. Wo er sich mit denselben öffentlich hören ließ, da lohnte sein Bemühen der rauschendste Beifall. A.

Beethoven, Ludwig von, geb. den 17. Decbr. 1770, gest. den 26. März 1827, der Vollender der Instrumentalmusik, so weit ihr Wesen bis jetzt erkannt worden ist, der letzte dahingegangene Meister, in dessen Werken die Tonkunst eine ihrer Epochen, einen wesentlichen Entwickelungsmoment erlebt, über dessen Schaffen hinaus sich noch kein weiterer Fortschritt gezeigt hat. Wenn man von ihm Kunde zu geben unternimmt, so fühlt sich bald, daß es leichter seyn würde, Bücher als einzelne Blätter über ihn zu schreiben. Denn noch ist die Mehrzahl der Kunstfreunde und Kunstkenner seines warmen, ehrfurchts- und liebevollen Andenkens, der Erinnerung voll, wie eins seiner Werke nach dem andern den lauschen-

den, staunenden, irr' werdenden, hingerissenen Hörern aufging, wie eins nach dem andern gleich den mildleuchtenden Sprossen einer neuen Jacobsleiter immer höher durch die dämmernde Nacht zu dem ahnungsreichen Schimmer ferner Gestirne hinaufleitete, hinter denen Ihm mit uns ein seligeres Licht verheißen war. Es wäre daher eben so leicht als überflüssig, ihn zu preisen, dem die Liebe und Verehrung der Mitwelt noch aus unmittelbarer, gegenwärtigster Theilnahme zugehört. Aber noch steht eben seine Schöpfung, sein Vollbrachtes den Ueberlebenden zu nahe, als daß es so leicht gelänge, sich davon ein sichereres Bewußtseyn zu erwerben, sein Bild aus dem Gewühl mit- und nachlebender Gestalten rein herauszuheben und in die Reihe der großen Vorgänger an den rechten Ort zu stellen. Dem unbefangenen, sich selbst vertrauenden Künstlergemüth würde auch dies noch in unmittelbarer Anschauung gelingen, wenn nicht das wogende Meer widerstreitender Erscheinungen und Gedanken, hohen vielseitigsten Ringens und schlaffsten Dahingebens, wie es eben unserer und jeder Periode eines neuen Werdens eigenthümlich ist, selbst den festern Blick irr' und unsicher machte, wenn nicht der Andrang neuer Idee und die Zähigkeit altbequemen Meinens auch in der (ohnehin so jungen) Tonwissenschaft und Kunstphilosophie sich unter einander geltend machten und eben in vielen empfänglicheren und fähigeren Gemüthern einen Zwiespalt angeregt hätten zwischen ihrem Fühlen und Denken, daß sie nicht für wahr zu halten sich zutrauen, was sie in sich lebendig und in allen wahren Künstlern und Lehrern offenbart, von Schaffenden und Aufnehmenden tausendmal beurkundet wissen. Wie aber will man sich über einen einzelnen Künstler, und gar den letzten, fast zu nahe am heutigen Tage stehenden, verständigen, wenn die Begriffe über Kunst, ihre Idee und Geschichte, noch nicht feststehen? In einem einzelstehenden Artikel kann bei so schwankenden Vorbegriffen und Begründungen offenbar nicht eine Beweisführung gegeben werden, deren erste Prämissen von der Philosophie und Geschichte der Kunst erst noch zu erwarten stehen. Und so mag und kann denn nichts als eine einfache und kurz gefaßte Darstellung ohne Beweis und letzte Begründung hier geboten und gefodert werden. — Beethovens äußeres Leben ist noch einfacher und unmerklicher hingeflossen, als das der meisten Tonkünstler von seiner Bedeutung. Sohn eines Tenoristen in der Capelle des Erzbischofs und Churfürsten von Cöln*), fand er in frühester Kindheit Anregung und Freude durch Musik, wurde frühzeitig (auf Kosten des Churfürsten) im Clavierspiele unterrichtet, soll schon im 8ten Jahre durch sein Violinspiel, im 11ten durch den Vortrag des „wohltemperirten Claviers" von Seb. Bach Aufsehen erregt und im 13ten Jahre Sonaten geschrieben haben. In seinem 22sten Jahre (1792) wurde er durch seinen Gönner nach Wien befördert und genoß da Jos. Haydns Unterricht (der ihn in Händels Werke einführte) so wie, in dessen Abwesenheit, Albrechtsbergers Unterweisung. Hier begann seine künstlerische Laufbahn. Seine Compositionen fanden schon damals lebhaften Beifall, aber auch öfters Widerspruch; so konnte der geistreiche J. F. Reichardt mit der Auffassung der „Adelaide" (einer der frühesten Compositionen) nicht einverstanden werden, die ihm vielmehr eine Aria à due caratteri, als ein Lied, wie es hätte seyn sollen, geworden schien. Selbst Jos. Haydn soll mehr Erfolg von der Virtuosität als von dem Compositionstalent seines Schülers erwartet haben; unzweifelhaft

*) Eine Sage machte ihn zu einem natürlichen Sohne Friedrich Wilhelm II., des vorigen Königs von Preußen.

scheint es, daß B. damals das größte Interesse durch seine freien Fantasien erregte. Neuere Sprachen, und historische wie poetische Lectüre waren die Ausfüllung seiner Mußestunden. Unter dem Walten eines einsiedlerischen Ganges scheint er sich Manches aus seiner Lectüre auf eine eigenthümlich persönlichste Weise angeeignet zu haben. So wurden ihm namentlich eine Reihe Bonmots, oder auch bloßer Stichwörter aus Anecdoten der Leipz. musik. Zeit. zu stehenden Redensarten, an denen der Faden seiner Betrachtungen oft in der Stille fortgelaufen zu seyn scheint, während sie jedem, der nicht just dieselbe Anecdote mit denselben Redensarten gelesen hatte, unbegreiflich bleiben mußten. Man erzählt sich manchen Zug höchst verständigen, ja edlen und hohen Denkens von ihm; vorherrschend scheint aber in seiner Natur auch außer dem Tonreiche jenes still innerliche, geheime Fortweben des Geistes, das seine Fäden wohl da und dort an vorragende Puncte der Außenwelt anheftet, ihr selbst aber abgewandt und fremd bleibt. Unter solchen Erholungen oder Zerstreuungen und seinen, von 1801 etwa an, am thätigsten fortgesetzten tonkünstlerischen Arbeiten floß sein äußeres Leben fast wechsellos dahin. Seinen Wohnsitz behielt er in Wien, das er überhaupt nur für kurze Reisen in Bäder u. dergl., oder in späteren Jahren für einen ländlichen Sommeraufenthalt verließ. Als er 1809 einen Ruf als K. Westphälischer Capellmeister nach Cassel erhielt, vereinigte sich Erzherzog Rudolph mit anderen Kunstfreunden, ihn, den letzten Stolz und Hort süddeutscher Tonkunst, durch eine lebenslängliche Rente in ihre Mitte zu fesseln, und so blieb er (eines in der Jugend verwalteten Organistenpostens nicht zu gedenken) zeitlebens ohne Amt, in voller, verhängnißreicher Freiheit, sich ganz in sich zurückzuziehen, ganz seinen Ideen zu leben. Wenn schon Neigung und die zweideutige Gunst jenes Verhältnisses ihn zu einsiedlerischer Abgezogenheit verleiteten, so kam etwa seit 1810 eine Harthörigkeit dazu, die allmählig fast bis zu vollkommener Taubheit wuchs, ihn von allen geselligen Verbindungen und den Sinn seiner Kunst von allen äußeren Einflüssen und Zerstreuungen gänzlich loszulösen. Von da an umschwebten ihn die Erinnerungen aus dem Klangreiche gleich verklärten Geistern und woben ihm sein eigenstes tiefinnerliches Leben und Sehnen immer geheimnißreicher für die Nichtverstehenden und immer ahnungsvoller, gotterfüllter, lieberwärmter für die Mitfühlenden und Mitglaubenden. Ein Ahnungshauch von der Wahrhaftigkeit dieses Lebens muß seine Person umschwebt haben. Wo er erschien auf Straßen und Feld, wurd' es im Gedränge der lebenslustigen Wiener still, blickte man ihm verstohlen ehrfurchtsvoll nach, der in sich verloren dahinging. Ein Gefühl, das sich bis in die untersten Stände verbreitet und hier am unabsichtlichsten festgesetzt hatte, entfernte störendes Geräusch und ungeziemende Nähe von seinem stillen Gange. So stand einmal eine ganze Reihe Kohlenträger unter der schweren Bürde still, bis der begegnende, in sich versunkene Träumer ungestört vorübergegangen war. Auch von Höheren häuften sich die schuldigen Beweise der Verehrung. Seines Geistes Ringen aber und Sehnen erschöpften eher die Kräfte des Körpers als das eigene Vermögen und Wollen. Er starb, 57 Jahre alt, an Entkräftung, die die Gestalt der Wassersucht angenommen hatte. Seine ersten Werke, namentlich Claviervariationen, Sonaten, Trio's, Quartette u. dergl. m., Concerte und die ersten Sinfonien (C dur und D dur) gehören im Wesentlichen der Richtung an, die Jos. Haydn und mit ihm Mozart der Instrumentalmusik gegeben hatten; Haydns Frische, Heiterkeit, sein oft so humoristisches Tonspiel, Mozarts zarte, feine, gleichsam entschwebende Empfindung scheinen zuerst sympathetische Regun=

gungen in B. erweckt zu haben; in zahlreichen späteren Werken, z. B. seiner ersten und achten Sinfonie (B und F dur), seinem wunderreichen B dur-Trio (op. 97), vielen Sonaten ꝛc. waltet diese Tendenz fort. Hatte sich aber Mozarts und Haydns Neigung und Thätigkeit früher und entschiedener dramatischen und kirchlichen Arbeiten zugewendet, so daß namentlich viele ihrer Claviercompositionen im Vergleich zu jenen Leistungen als nur gelegentliche, nicht so tief intonirte, nicht so reich und sorgfältig ausgeführte, mehr der Laune und Empfindung des Augenblicks angehörige Ergüsse erscheinen, so kehrte sich dieses Verhältniß bei B. frühzeitig um. Seine Abgezogenheit von der Welt und ihren realen Erscheinungen, von den Gebilden, Formen und Gesetzen des Drama und der Kirche, in denen die Tonkunst sich dem religiösen oder poetischen Abbilde jener Erscheinungen anschließt, führte ihn vorzugsweis' in die Instrumentalwelt, und hier wieder an das vertraute, einsame, sich selbst genügende Fortepiano. Seine Claviercompositionen wurden (nebst den daran lehnenden Quartetten u. s. w.) der vornehmste und eigenste Bezirk für sein Schaffen. Das äußerlichste Resultat dieser Neigung war ein überwiegender Spielreichthum, eine Angemessenheit in der Behandlung des Instruments, ein Eingehen auf seinen Character und seine Fähigkeiten, die wir nur hin und wieder bei Haydn, noch seltener bei Mozart finden, und in denen B. vornehmlich an Dussec und Prinz Louis Ferdinand von Preußen talentvolle (obgleich einseitigere) Vorgänger oder Mitwirker gehabt hat. Die Figuren wurden weiter, reicher, voller und vollstimmiger, die Accorde durch sinnreiche, nicht blos mechanische Verdoppelung, Tonregion, Lage u. s. w. voll- und wohlklingender, die Melodie durch Octavunterstellung, Anordnung der Nebenstimmen u. a. hervortretender, sangvoller, vielfach nüancirter, der Satz vollstimmiger und durch Stimmführung und Haltung klarer und füllender, oft quartett- oft orchestermäßig. Unstreitig hat die Vervollkommnung des Fortepiano's und der allgemeine Fortschritt im Technischen des Spiels einen bedeutenden Einfluß auf diese Umgestaltung gehabt. Aber es ist bald zu erkennen, daß sie keine blos äußerlich angeregte, noch weniger blos materiale war; man muß sich bald überzeugen, daß ein reicher Künstlergeist sich ganz in diese Klänge versenkt, dieses Instrument zu seinem eigensten Organ erhoben hat. Am kenntlichsten wird dieser Fortschritt vielleicht, wenn man Mozart'sche Sonaten mit den ersten kleinen von Beethoven (z. B. op. 2 und 10) und diese selbst mit späteren, derselben Richtung angehörigen (z. B. op. 53 und 90), oder die Mozart'schen Clavierconcerte mit den nach ihrem Vorbild' erfundenen ersten von B. vergleicht, und von diesen zu seinen größern, z. B. dem in es (op. 73), fortgeht. — Es sind bekanntlich neben und nach Beethoven im Technischen des Pianofortespiels merkenswerthe Fortschritte geschehen, und namentlich sind seine Passagen an Schwierigkeit und Tonfülle hier und da überboten; aber es scheint nicht, als wäre dem Instrumente eine wesentlich neue Seite abgewonnen, oder auch nur dem Bravourspiele eine geistreichere, zugleich kunst- und geschmackvollere Bahn eröffnet worden, so schätzenswerth in anderer Beziehung viele neuere Leistungen auch seyn mögen. — Diese klangvollern, mächtigern, innigern Melodien, diese bereicherte Harmonie- und Stimmfülle, dieses tiefere Eingehen auf alle Kräfte des Instrumentes, Alles forderte Raum, weitere Anlage, großartigere Massenstellung, tiefsinnigere mannigfaltigere Veränderung und Ausarbeitung der Themata und Motive. So zeigt sich schon in den äußern Maaßen, in der ungleich weiter gehenden Ausführung ein zweiter Fortschritt, den B. that; man darf nur seine zweite Sinfonie mit der ersten, oder mit

Haydn'schen und Mozart'schen zusammenhalten, um dies wenigstens äußerlich zu erkennen. Eine Sonate gar von der Ausdehnung und Arbeitsfülle der aus B dur (op. 106) ist bei den Vorgängern B—s undenkbar; Mozart's größtes Claviersolostück (Fantasie und Sonate aus C moll), so reich an den empfundensten, schönsten Einzelheiten, so einheitsvoll in jeder seiner beiden Hälften, besteht doch eben — aus zwei Stücken, die bei aller Einheit des Grundtones schon formell nicht zu einem Ganzen haben werden wollen. Was wir so eben äußerlich angedeutet haben, erhebt eine innigere Vertrautheit zu einem geistigen Characterzug des Tondichters. Die Gedanken, die Gefühls-Ergüsse werden bei ihm großartiger, machtvoller, fortreißender; ein Thema, um ihn so lange festhalten zu können, mußte tiefer empfunden, inbrünstiger umfaßt seyn; ein so lange gehegtes Empfinden mußte sich immer stärker, immer bestimmter, immer kenntlicher dem Bewußtseyn des Künstlers und der Hörer offenbaren. Und so erwachsen Beethovens gereiftere Schöpfungen zu einer geistigen Einheit, zu einer Bestimmtheit, man könnte sagen Plastik der Empfindung, die wiederum den gleichartigen Gebilden seiner großen Vorgänger selten, in vollem Maaße fast niemals eigen ist. Ja, es ist nicht zu leugnen, daß diese Vertiefung in seine Idee, dieses Schwelgen in Einer Empfindung oft bis zur Unersättlichkeit geführt hat; dahin, daß der unerschöpfliche Künstler nicht zu enden vermochte, jedem tiefen Ergusse einen tiefern noch nachsandte, daß wohl die Fassungskraft der Zuhörer eher ermattete (und gerade bei einigen der tiefsten Werke) als das nimmergestillte Verlangen und Sehnen der tieferregten Seele. — Bewundernswürdig ist dabei, wie der überreich quellende Strom der Empfindung nie die vorgezeichneten Linien einer weise gewählten Form bricht, sondern nur gesetzmäßig erweitert. Jene B dur Sonate, einige der letzten Quartette und besonders der erste Satz der neunten Sinfonie geben dazu Beleg. Wenn nun in so weiter Ausführung Thema und Arbeit stets neu, stets reicher und tiefer ausgebildet erscheinen sollten, so führte dies B. zu einer solchen Versenkung in jedes Motiv seiner Schöpfungen, daß er stets neue, oft unerhörte, dem unzulänglich Gebildeten gar bizarr erscheinende Gestaltungen, Combinationen, Anknüpfungen aus dem Born seiner Erfindung heraufbringt. Die meisten seiner späteren Werke sind voll davon; die ganze Reihe zeigt, wie er vom ersten Haydn-mozartschen Anfang an consequent und ununterbrochen immer tiefer gedrungen ist; das reichste, eben in dieser Hinsicht durchaus unvergleichliche Product einer vom zartesten Empfinden und freiesten Walten bis zur grübelhaften Speculation, bis zu eigensinniger, scholastischer Dialectik fortdringenden Erfindung sind seine Veränderungen op. 120, in denen er gleichsam auf die äußersten Grenzpuncte dieses Formenreiches hintippt, die bekannteren Gestalten alle übergeht. Weilen wir auf diesem Puncte, so sehen wir den Künstler schon mit der Mehrzahl seiner Werke so eigen, so ganz abweichend von seinen Vorgängern, daß wir schon hier ihn durch die anderen Gebiete seines Schaffens begleiten können, ohne seine kenntliche Physiognomie aus dem Auge zu lassen. So reich und tief, wie seine Claviersachen und Quartette, werden seine Orchesterwerke; und sie, nach dem Vermögen des Orchesters, noch großartiger und machtvoller. Im Orchester blühen die Gestalten in Fülle und Farbe auf, deren unkörperlichere Bilder ihm das Clavier vorgespiegelt hatte. Hier versenkt er sich in die Klänge, hier webt er, führt er die Stimmen, trennt und verschmelzt sie im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie er's am Clavier nur ahnen lassen konnte. Immer tiefer schöpft sein Geist aus dem Born der Klänge, immer eignere Lichter blitzen auf,

immer geheimnißvoller wird die Stille der Tiefe, immer kühner, freier und leichter wird der Gang der Stimmen, bis (in der neunten Sinfonie) auch hier das Höchste errungen ist, jede Stimme frei, als wäre sie um ihrer selbst willen und allein da, sich ergeht, und alle sich bewundernswürdig in höchster Freiheit zu höchster Einheit verweben; — eine Polyphonie, die nur mit der Seb. Bach'schen vergleichbar, obwohl auf ganz anderem Grunde erstanden ist. Bach stellt Stimme auf Stimme zu einander; die Gesetze des doppelten Contrapunctes geben ihm die Richtschnur, von der er ausgeht, die Harmonie ist ihm Bedingung, die sich, unbewußt, von selbst versteht. Beethoven entwickelt den harmonischen Satz zu immer reicherem und freierem Gewebe; die Harmonie ist ihm Grundlage, von der er unter Leitung einer Hauptstimme (also homophon) ausgeht; die Emancipation jeder Stimme ist sein oft vielleicht ungewußtes Ziel, die Formen des doppelten Contrapunctes müssen gelegentlich diesen Tendenzen dienen, werden daher, auch wo sie Zweck seyn sollten (Finale u. Son. op. 110 u. a.), nicht zu der Vollendung gebracht, die der hohe Standpunct des Künstlers hätte erwarten lassen. — Nur Eins blieb dem neueren Meister unerreicht: die kindsunschuldige, wie blauer Himmel reine Klarheit haydn'scher Instrumentation; es sagte ihm mehr zu, uns in Nebel oder Sturm, oder den Rosenduft einer indischen Nacht zu führen. Und so hatte er sich in die Stimmen seiner Instrumentenwelt hineingelebt, hatte an ihnen seine eigensten Organe, bewegte sich in ihren freieren, angemesseneren Regungen am freiesten, fühlte sich ihnen verwandter, als dem menschlichen Wesen, wie der Bramin seinen abgezogenen Geist in die gestaltenreichere Thier- und Pflanzenwelt vertieft und im pantheistischen Schauen fast das Ich, den Menschen verliert. So konnte B. die Vocalmusik nicht so vertraut werden, als das Instrumentale. Daß übrigens ein Geist, wie der seine, auch nach dieser Richtung hin Unschätzbares zu offenbaren fand, ist vorauszusehen; seine Gellertschen Lieder, sein Liederkreis an die Entfernte und vieles Einzelne darf keinem Sänger fremd bleiben. Aber die innerste Eigenheit der menschlichen Stimme und das Musikalische der Sprache scheinen ihm nicht so innig aufgegangen zu seyn, wie von solchem Meister zu erwarten gewesen wäre; nicht aus der Sprache herauserfunden, sondern von der freien Musik auf sie hinübergetragen, und oft durch das Wort gebrochen und gehemmt, oft der Natur der Stimme und Sprache widerstrebend scheint ein bedeutender Theil seiner Vocalmusik; das Orchester (z. B. im „Fidelio") überblüht sie oft, oder die Gesangstimmen verweben sich mit ihm (wie in der letzten Messe, D dur op. 123) gleich einem andern Chor zum ununterscheidbaren Ganzen. So sind aus seiner früheren Zeit seine erste Messe, sein Oratorium „Christus am Oelberge", dann seine Oper „Leonore" (umgearbeitet unter dem Namen „Fidelio"), später der Schluß seiner neunten Sinfonie und die obgenannte Messe voll des tiefsten musikalischen Genies; namentlich ist seine Oper seit Mozart und neben dessen Meisterwerken die vollendetste dramatische Schöpfung zu nennen; — und nur das gründlichste Eingehen in das Wesen der Vocalmusik, in die Idee der Messe und des Drama, gestützt auf die Leistungen großer Vorgänger, ermuthigt durch den vollen Anblick des Beethovenschen Genius (wie es hier der Raum verbietet) würde rechtfertigen, wenn man dennoch diese Werke für seine Kraft nicht befriedigend fände. Um so tiefer zog er sich in die Zauberblüthenwildniß seiner Einsamkeit zurück. Was ihm, dem gar noch von Taubheit Gefangenen, die Gemeinschaft der Menschen nicht gewährte, flüsterten, rauschten ihm seine Stimmen zu, fühlte er in seine Instrumente hinein. Seine Musik zu „Egmont",

seine Coriolan-Ouvertüre übersetzten ihm die Dichterwerke besser, als er in Gesangform gekonnt hätte. Seine tiefwurzelnde Empfindung erwuchs zu ganzen Seelenzuständen. Das schmelzende, nimmer endende Lebewohl eines liebenden Paares, die Oede der Einsamkeit, das entzücken- und thränenreiche „Ich habe dich wieder" ist nie inniger und schöner im reichsten Ergusse ausgesprochen worden, als von B. in einer Sonate (op. 81) „Les adieux, l'absence et le retour." Wie ein gewaltiger Geist aus schwerem, schmerzlichem Ringen, wechselnd von einem Aufblick nach Oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen sich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Sieg, zum freudenvollsten sichersten Hochgefühle erhebt, wußte Er in seiner C moll-Sinfonie darzustellen, so voll und herrlich, wie Worte nachzusprechen nicht vermögen. Ein Blatt aus seiner eigensten Geschichte bewahrt uns die eine Sonata quasi una fantasia (Cis moll, No. 2 op. 27) geschrieben, als eine Herzensneigung sich getäuscht sah und losgerissen werden mußte. Gleiche Ergüsse bestimmtern Empfindens, Bilder fortgesetzter Seelenzustände offenbaren sich in seiner Sonate op. 111 und manchem andern Werke dem Vertrauten, der mit Gefühl und Glauben (ohne die kein Kunstverständniß, auch in andern Künsten, möglich ist) herzutritt, wenn auch B. nicht überall, wie in op. 81. 26, in seinem vorletzten Quartett u. a., durch Ueberschriften darauf hingewiesen hat. Solche Seelenbilder nehmen auch wohl ihren Anlaß von äußeren Zuständen, wobei es natürlich nicht um deren materielle Reproduction, sondern um ihren Reflex, das Vollgefühl von ihnen im Innern zu thun ist, das allerdings in der höchsten Erfülltheit, in seiner Exaltation sich mit seinem Gegenstande zu identificiren strebt und in einer psychologisch und künstlerisch ganz wahren Onomatopoiesis zuletzt sogar sein Körperliches berührt; an letzterm allein hält dann der prosaische Verstand, und ergötzt sich am Erkennen, oder wirft dem Künstler vor, daß er sich nicht höher erhoben. — Das leichteste dieser Bilder ist die vielbesprochene „Schlacht bei Vittoria"; die wunderreiche Pastoralsinfonie *) ist die zweite große Schöpfung, in der der Dichter mit schlichten Worten den äußern Faden seines Sinnens bezeichnet. Eben so sicher zu fassen sind die Bilder aus einem Heldenleben, die B. in der Sinfonia eroica bewahrt; wer ihm ganz nachfühlen und nachdenken gelernt hat, ahnet im tiefsten Grunde der A dur-Sinfonie, der Sonaten op. 57 und 111 und manch' anderen Werkes eine gleiche Ideenreihe, bald an eine äußere Zuständlichkeit gelehnt, bald an bestimmte Anschauungen des menschlichen, oder des eignen Lebens. — Wenn wir in dieser ganzen, die Instrumentalmusik vergeistigenden, vielmehr ihr einen bewußten Geist erweckenden Richtung Beethoven als den Schöpfer, gegen die Andeutungen Haydn's und andrer Meister und gegen das Verfehlen und Tappen nicht-künstlerischer Vorgänger, als den Vollender bis zu seinem Scheiden allein stehen sehn, so müssen wir noch bis in das Innerste seiner Einsamkeit den Abgeschiedenen, der Gesellschaft Verödeten geleiten. In alle Zaubergänge seiner Instrumentenwelt, in die lautlose Einsamkeit begleitete ihn sein liebebedürftiges, von Liebe überfließendes Herz. In seinen letzteren Werken, schon in den Sonaten op. 101, 110, 111, im Adagio seiner großen Sonate op. 106, in seinen letzten Quartetten und Gesängen, in seiner D-Messe, überall ist liebebedürftige, bodenlos tiefe Sehnsucht der Grundton, der unerschöpfliche Inhalt des reichen, starken, hinschmelzenden Herzens. — Wie im äußern Leben

*) Vergl. „über Malerei in der Tonkunst" v. A. B. Marx und verschiedene Aufsätze in der Berl. allgem. musik. Zeitung.

er sich fruchtlos nach dem süßbefriedenden Familienbande sehnt und sein Herz mit väterlichem Antheil an übelgerathenen Verwandten täuscht und gern immer wieder zur Täuschung zurückkehrt, so wendet er in seiner Kunst mit Sehnsucht Erinnerung und Wünsche der Liebe hin zu den Menschen, so wächst ihm das Verlangen nach Menschen-Musik, nach Gesang, und führt ihn auf den Gipfel seines Schaffens. Die neunte Sinfonie, mit Chor, wird geschrieben. Schon einmal, in seiner „Fantasie mit Orchester und Chor," hatte er spielend die Bahn vom Clavier zum Orchester und Verein von Gesang und Instrumentale sich vorgezeichnet, — um von da erst in die tieferen Kreise seiner Instrumentenwelt zu dringen. Jetzt faßt er im höchsten künstlerischen Selbstbekenntniß alle Resultate seines Lebens zusammen. Riesengewaltig beschwört er die riesigen Mächte des vollsten, bewegtesten Orchesters; sie müssen, dürfen ihn umscherzen, — und ihr tiefaufjährender Sturm, wie der leichte Tanz ihres Scherzes, trägt nur sein Verlangen, das sich in zarteste Sehnsucht, in den wehmüthigsten, schmelzendentsagenden Abschied löst. Das alles kann nicht ferner genügen. Es zertrümmert; und die Instrumente selbst ergreifen (in Recitativform) die Weise menschlichen Gesanges. Noch einmal wehen traumhaft alle jene Gestalten vorüber, menschliche Stimmen ergreifen jenes Recitativ, und sie führen zu Schillers Freudengesang, Ihm ein Bundeslied aller Menschen. Nichts kann rührender seyn, nichts läßt uns so tief schauen in seine Brust, als wie erst Bässe, dann Sänger das „Freude schöner Götterfunken" so einfältig, so volksmäßig anstimmen, so hingegeben in das sanfte Verlangen und Lieben, das nur Menschen, Menschen! sucht, nur der Gemeinschaft mit Menschen bedarf, und nichts Höheres mehr kennt und will. Da ist seine Freude, sein ihm versagtes Ziel! da will er, froh wie seine Sonnen, fliegen die Bahn; da feiert er im stillen Nachmittagsdome die Andacht, die Tausende überallwärts mit ihm theilen; da stürzt er sich in betäubenden Jubel, — dahin gewendet blieb sein Sehnen und Lieben, während sein Geist, vergeblich nachwinkend, immer höher und einsamer entschwebte, und das irdische Band schmerzlich-selig zerriß. ABM.

Beffroi, Jacques Reigny, vor der vorletzten Revolution Beffroi de Reigny, auf seinen Werken gewöhnlich aber Cousin Jacques B. genannt, ein überaus fruchtbarer und talentvoller dramatischer Dichter und Componist Frankreichs, der aber, wenn gleich einst Liebling der schönen Welt, namentlich der Pariser, dennoch das jetzige Schicksal so mancher großen Meister zu theilen und sein ganzes Leben hindurch mit Sorge und Noth zu kämpfen hatte: er starb im Februar 1810 in einem Dorfe unweit Paris nach einem 2jährigen Krankenlager im tiefsten Elend. Die meisten seiner Werke erschienen in den Jahren von 1786 bis 1800, und bestehen in einer ziemlich langen Reihe von Operetten und anderen kleinen mit Vaudevillen und Gesängen vermischten dramatischen Stücken, deren Dichter und Componist er zugleich war. Der Grund, warum er niemals einen fremden Text zu seinen Compositionen wählte, lag in der von ihm festgefaßten Meinung, daß, wenn ein dramatisches Tonwerk die nöthige Einheit erreichen solle, durch welche es allein nur zu einem vollkommenen Ganzen sich gestalten könne, Dichter und Componist sich so genau verstehen, beide zu einer solchen identischen Zeit-, Kunst- und Weltansicht gelangt seyn müßten, wie es sich von zwei verschiedenen Individuen kaum, und fast nur allein von einem Geiste denken lasse, und daß daher ein jeder dramatischer Dichter, der wirklich Herr sey beider Künste, der Poesie und Musik, seinen Zweck um so gewisser erreichen werde, wenn er bei seinen Dichtungen so-

gleich beide Künste mit einander vereine, und die in zwei verschiedenen Bereichen liegenden Kräfte, so wie sie aus einem Urquell hervorgingen, in gleichen Schritten auch auf einen Zweck hinwirken lasse. Allerdings hat diese Ansicht viel Wahres, und es kommt nur darauf an, welches Ziel der so gleichsam zweigeschlechtete Künstler seinen Werken vorsetzt, oder welches er als das ihrer Natur eigenthümlich angehörende betrachtet; trifft dasselbe in einem ersten Grunde zusammen, und schafft er dann wirklich gleichmäßig in beiden Sphären, d. h. wählt er übereinstimmend in beiden Künsten die rechten Mittel, dann kann ihm das Erreichen jenes vorgesteckten Zieles wohl niemals fehlen. Bei B. war das der Fall, und es ist nur zu bedauern, daß er zum größten Theile, ausschließlich fast, das Angenehme, die bei aller Kunst nur als Nebensache erscheinende angenehme Unterhaltung, zu jenem endlichen Zwecke seiner doppelten Dichtungen machte, da er bei seinen offenkundigen großen Talenten, bei richtigerer Kunstidee, unzweifelhaft etwas Großes und Tiefes geleistet haben würde. Vielleicht lag es aber auch in seinem eigenthümlichen, von Natur aus frohen und heiteren Temperamente, daß er das Angenehme dem Nothwendigen, eigentlich Bildenden der Kunst voransetzte, wie denn überhaupt sich in den Schöpfungen eines Künstlers dessen eigenthümliches Naturell meistens deutlich ausspricht und auch aussprechen soll. Selbst Virtuose auf mehreren Instrumenten, besonders dem Claviere und der Violine, und innig vertraut mit dem Theaterwesen, kannte er den Geschmack und die Liebhaberei seiner für alles Ueberraschende und lustig Bewegte sehr empfänglichen Nation, und im Besitz der seltenen Dichtergabe, sich in die Zeit und die Launen der Zuhörer bis auf den feinsten und geheimsten Wegen zu finden, wußte er das Effectvollste und Wirksamste immer zur rechten Zeit und am rechten Orte zu bringen, und stets zwar, was der Franzose besonders liebt, im Rausche der trunkendsten Leidenschaft. Wie konnte es daher anders seyn, als daß seine Opern in Paris für Werke des Genies, für ächte National-Musiken galten, während der ächte Künstler, bei all' ihrem nicht zu leugnenden innigen Verschmelzen von Wort und Ton, Poesie und Musik, worauf allein die französischen Critiker den großen Werth der Beffroi'schen Werke begründeten, sie nur für ein buntes Flitterwerk halten muß? — So wurde z. B. die Oper: „Nicomede dans la lune, ou la Revolution pacifique, en 3 Act" (eine niedliche Vaudevill-Musik) im J. 1790 nicht weniger als 191 Mal und stets bei gefülltem Hause gegeben, und hat mit dem vielfarbigen komischen Gewebe „La petite Nannette. Op. com. en 2 Act." (1796), welches ein ziemlich gleiches Schicksal hatte, das Andenken B—s in Frankreich auf immer gesichert, während der gebildetere Hörer und Schauer unmöglich etwas Anderes dabei findet, als muntere Unterhaltung. Sie enthalten eine leichte Musik, charakteristisch in der Darstellung einzelner nationeller Züge, wohlgefällig, ganz geeignet zu der vielbenutzten Quelle lustiger Tanzmusik, aber ohne alle Tiefe, ohne allen geistigen Kunstausdruck, der da bleibende Wirkung schafft in der Seele des Hörers, und, so wie die Dichtung ohne allen eigentlichen poetischen Schwung nur das Alltägliche behandelt, stets nur in den Grenzen des Gewöhnlichen sich bewegend. Mit mehr Recht noch darf dasselbe von allen übrigen Compositionen B—s gesagt werden. Merkwürdig genug deuten schon manche Titel darauf hin: „Turlututu, Empereur de l'isle verte, folie, betise, farce, comme on voudra; en prose et en 3 act. avec une ouverture, des entr'actes, des choeurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable etc." (1797) heißt z. B. eine, „Un Rien, ou l'habit de noces. Folie episodique. 1 Act." (1798)

eine andere Oper (!) Die übrigen gedruckten sind: „Les Ailes de l'Amour. Divertiss. en 1 Act" (1786). — „L'istoire universelle. Op. com." (1789). — „Le Club des bonnes gens. Op. com." (1791). — „Les deux Nicomedes. Op. com." (1791). — „Toute la Grece. Op. com." (1794). — „Jean Baptiste. Op. com." (1798). — „Les deux Charbonniers, ou les Contrastes. 2 Act." (1800). — „Madelon. Coméd. melée d'Ariett. 1 Act." (1800). Solche, welche nicht für alleiniges Eigenthum B—s gehalten werden, und größtentheils auch ungedruckt geblieben sind, übergehen wir hier. Selbstständige Instrumentalcompositionen sind nie von ihm erschienen, dagegen aber einige Hefte Lieder und Romanzen in gleichem Genre. Daß in Deutschland niemals eine Oper von B. gegeben wurde, auch jene Lieder 2c. hier durchaus gar keinen Eingang finden konnten, so willig sich auch mehrere Uebersetzer und deutsche Musikalien-Handlungen zu einer Einführung zeigten, muß dem deutschen Geschmacke nur zur Ehre angerechnet werden. XYZ.

Begeisterung — ist im Allgemeinen die höhere, wirksamere Belebung der inneren Kraft des menschlichen Geistes, daher noch wohl zu unterscheiden von der bloßen Begeistung, womit sie Einige verwechselt haben; diese ist jede geistige Belebung des menschlichen Körpers, jene aber eine gesteigerte Begeistung, wodurch der Mensch einer höheren geistigen Thätigkeit fähig wird, wodurch er Ungemeines, Außerordentliches, Wunderbares leistet, und dieses zwar mit einer besonderen Leichtigkeit, gleichsam ohne alles Bewußtseyn von Absicht und Regel. Daher scheint der Begeisterte wirklich einen höheren Geist, Genius, Dämon oder Gott, in sich zu bergen, der ihn allmächtig bei seinen Handlungen leitet, durch ihn wirket. Darauf beziehen sich auch die Ausdrücke Inspiration und Enthusiasmus, welcher letztere aber noch abweicht von der eigentlichen Begeisterung. So wie die gesammte Geistigkeit des Menschen drei besondere Kräfte in sich vereint: das Erkenntniß-, Empfindungs- und Begehrungsvermögen, so giebt es natürlich auch, in sofern die B. nur in einer höheren Belebung dieser geistigen Kräfte besteht, drei verschiedene Arten derselben: eine logische, ästhetische und moralische Begeisterung. Hier beschäftigt uns nur die zweite, die ästhetische Begeisterung, die sich im Gebiete der Kunst zeigt, oder die Begeisterung für das Schöne. Diese ist offenbar derjenige Zustand des Künstlers, wo es ihm, dem, wie Plato sagt, vom göttlichen Wahnsinn Befangenen, hell wird im Inneren, ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt, wo er, seinem Genius folgend, sorglos nachbildet, was sein inneres lichtes Seelenauge erschaut, ohne zu fragen nach einem die Freiheit beengenden Zweck; wo dem Dichter die vortrefflichsten, tiefsten Gedanken im Ueberfluß ungesucht zuströmen, dem Redner die lebendigsten, kräftigsten, ausdrucksvollsten Worte, dem Maler die schönsten Gebilde, zu deren Nachbildung eine geheimnißvolle Kraft selbst die Hand ihm zu führen scheint, und dem Musiker endlich die seelenvollsten Harmonien, deren ätherische Sprache, dunkel zwar und wortlos, dennoch mächtig beredt, dem Herzen so wohlthut, weil sie vom Herzen kommt. Untersuchen wir den Grund der B. und das eigenthümliche Wesen ihrer Wirkung, so haben wir zuvor wohl zu unterscheiden die B. des eigentlichen Künstlers und die des Kunstliebhabers oder dessen, der die Leistungen der Kunst genießt, bei der Musik also des Zuhörers, und dann hier im Speciellen auch noch die B. des eigentlich dichtenden und die des blos ausübenden Tonkünstlers. Alle Begeisterung hat ihren Ursprnug in einem lebhaften Eindrucke, den irgend ein Gegenstand von besonderer ästhetischer Kraft auf die Seele macht; ein anderer aber ist dieser, im Allgemeinen schon, beim schaf-

fenden, ein anderer beim ausübenden Tonkünstler, und noch ein anderer beim Zuhörer, wenn alle drei auch auf einen ersten, letzten Grund zurückgeführt werden können. Beim schaffenden Tonkünstler, dem eigentlich dichtenden, ist dieser Gegenstand das gemeinsame Gut mit Allen, in denen eine göttliche Kraft zu irgend einer Bildung sich regt, das Ideal selbst, das, was er in seinen Tongebilden darstellen will; je deutlicher dasselbe seinem inneren Lichtblicke vorschwebt, je sonnenheller es daliegt in seinem Inneren, desto kräftiger ist der Eindruck auf sein Empfindungsvermögen, desto mehr wird er durch und für dasselbe begeistert, und desto klarer wird er es auch gestalten. Er sieht, er hört, empfindet und denkt in diesem Augenblicke nichts anderes als dies zu bildende Eine, und allenfalls was in naher oder entfernterer Beziehung dazu steht, und so ganz Seele, ganz Gefühl, bietet dieses ihm auch mit ungemeiner Leichtigkeit und Bereitwilligkeit die Töne, als Zeichen seiner eigenen natürlichsten Sprache, ohne Aufenthalt und in der größten Reinheit dar, die das, was in der Empfindung liegt, aufs wirksamste ausdrücken; so entsteht die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdrucks, die süße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affecten, das wilde Aufbrausen heftiger Leidenschaft, der Reichthum an verschiedenen Bildern, die feine Nüancirung der Empfindung, die seltsame oft träumerisch scheinende Verbindung der verschiedensten Gegenstände, der jeder Empfindung so genau angemessene Ton, und Alles, was sonst noch das Werk der Begeisterung ist, in der der lichtschauende Künstler sein Instrument ergreift und in sogenannter freier Fantasie seinem überfüllten Inneren durch Töne Luft macht, oder die Feder und für die fremde Brust, auch für die Nachwelt noch componirend aufbewahrt, was sein helles Auge in einem solchen Augenblicke hehrer B. Urschönes sah. Wie jener Gegenstand, jenes Ideal, seiner Seele vorgeführt, die Empfindung dermaßen erregt wird, daß ein solches urschönes Gebilde, überhaupt ein Gebilde von besonderer ästhetischer Kraft darin auftaucht, das ist schwer zu bestimmen. Aeußere Mittel sind da wohl nicht gut anzuwenden; die B. muß von selbst kommen, wenn sie rechter Art seyn soll; doch lassen sich besondere Umstände denken, durch welche sie zufällig erregt wird, und diejenigen wenigstens lassen sich ganz bestimmt bezeichnen, die den wirksamsten Einfluß haben auf eine derartige Erhebung der inneren geistigen Kraft. Wir wissen, wie die gewöhnlichen Leidenschaften entstehen, Freude, Schmerz, Lust und Traurigkeit ꝛc.; erscheinet nun ein leidenschaftlicher Gegenstand in einem hellen Lichte, und berührt er ein Gemüth, das an und für sich schon eine Stimmung dafür in sich birgt, so entsteht plötzlich diejenige Wirksamkeit, die die B. zur Folge hat. Reizbare Seelen werden leicht erregt zu der Empfindung, die sie oft und vielmals schon hegten; der lang und vielfältig Gedrückte, der Verwaiste ꝛc. empfindet bei augenscheinlicher Ruhe auf einmal in erneuerter und vermehrter Kraft seinen Schmerz, der ihn wie ein plötzlicher Sturm gleichsam anbläst, so bald auch nur eine ganz geringe und blos zufällige Gelegenheit ihn daran erinnert oder verwandte Vorstellungen in ihm erweckt; wie ein einziger Funken schnell einen großen Brand erregt, wenn die Materie vorher erhitzt war, so kann die geringste Vorstellung von einer Sache eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufwecken. So schuf der vom Tod mahnenden Krankenbette kaum aufgestandene Mozart vielleicht sein „Requiem," rief der bejahrte Haydn, als er nach langer Zeit einst seine „Schöpfung" wieder hörte, bei der Stelle „Und Gott sprach: es werde Licht, und es ward Licht" mit ausgebreiteten Armen laut: „das kommt nicht von mir, das kommt von oben!" — so dich-

tete und componirte Luther sein unvergängliches Lied „Ein feste Burg ist unser Gott," begeistert in dem festen Vertrauen auf des ewigen Gottes allweise, sichere Führung, so Schulze im ersten neuen Wiederempfinden des Vergnügens, das ihm eine frohe Gesellschaft bereitet hatte, sein unvergeßliches Lied „Bekränzt mit Laub," und so sind vielleicht viele unserer größten und gelungensten Tonwerke entstanden. — Die Begeisterung des ausübenden Künstlers (Virtuosen) äußert zwar ähnliche, aber doch verschiedene Erscheinungen in der Vorstellungskraft. Er braucht sich kein Ideal erst zu schaffen, nach welchem er alsdann bildet; ihm ist die eigentliche Dichtung schon gegeben; er nähret keine eigenen Gluthen, ist nicht selbst Dichter, sondern wird erst zur Bildung begeistert durch fremdes Werk. Das hat er ziemlich gemein mit dem Componisten von Vocalmusik, der auch das, nur mit anderem Stoffe, nachzubildende und auszuschmückende Urgebild schon fertig erhält aus der Hand des Dichters, in dessen Worten schon Laute und einzelne Töne ihn (wie vielleicht den zartfühlenden Händel die einfachen vollen Klänge des Wortes „Halleluja") anregen können zu neuer wirksamer Idee, wie vielmehr deren hoher Sinn und tiefe Bedeutung? — Daher hat denn auch die Begeisterung des Virtuosen und Vocalcomponisten, abweichend von der des eigentlichen Tondichters oder reinen Instrumentalcomponisten, ihren Grund nur allein in einem starken Reize, der jene Vorstellungskraft schnell und heftig angreift, und entsteht nur durch die Größe, den Reichthum oder überhaupt die Schönheit eines schon vorhandenen Gegenstandes. Soll dieser (die vorzutragende Composition oder die zu componirende Dichtung) aber dergestalt auf den Geist hinwirken, daß dessen Kräfte zu einer höheren Wirksamkeit angeregt werden, so muß er eine deutliche, klare Entwickelung zulassen, die Vorstellungskraft muß das Mannigfaltige darin erblicken und wirklich davon gereizt werden. Ist dies der Fall, so rafft der Geist alle seine Kräfte zusammen, zieht sie von allen übrigen Gegenständen ab, und bestrebt sich nur deutlich zu sehen, und dann das deutlich Gesehene eben so deutlich wieder zu geben. Dazu gehört jedoch eine Stimmung des Gemüths für den in der Composition oder der Dichtung enthaltenen Gegenstand; und hier treffen die B. des dichtenden und die des ausübenden Tonkünstlers zusammen, werden abhängig, oder doch der Einwirkung von äußeren zufälligen Umständen ausgesetzt, woher es denn auch kommt, daß ein Virtuos ein und dasselbe Tonstück zu einer Zeit viel besser und ausdrucksvoller vorträgt, der dichtende Tonkünstler mit weit mehr Geschmack und Leichtigkeit fantasirt, als zu einer anderen, wo er wegen der wiederum von mancherlei äußeren Umständen abhängigen minderen Stimmung für den vorzutragenden Gegenstand auch weit weniger begeistert dafür war. Je mehr dieses letztere der Fall ist, desto seelenvoller, kräftiger und wahrer ist auch sein Vortrag. Freilich ist das Bestreben des Geistes immerhin nicht nur stark, sondern auch anhaltend, sobald nur derselbe einmal eine bestimmte und unterstützte Richtung bekommen hat; allein der gefaßte Gegenstand schwebt ihm doch nicht immer vor den Augen, vielmehr treten auch Augenblicke bei ihm ein (die selbst irgend ein Eindruck auf die äußeren Sinne herbeiführen kann), wo nicht alle Vorstellungen nur allein in Beziehung auf jenen erwogen und gehegt werden, und in solchen Momenten wird das Spiel wie die Composition niemals ganz glücklich seyn. Weil nun aber der praktische Künstler sehr oft an die Zeit gebunden ist, die auf die Begeisterung, auf den Eintritt jenes glücklichen Augenblickes lichten, hellen Aufschauens des inneren Seelenauges, durchaus keinen Einfluß ausübt, so hat der Künstler schon auf mancherlei Mittel ge-

sonnen, vermöge welcher er sich in jedem Augenblicke, zu jeder beliebigen Zeit in diejenige Stimmung versetzen könne, die nöthig ist, um den aufgeregteren Geist dergestalt mit einem Gegenstande zu beschäftigen, daß seine gesteigerten Kräfte nur allein in Beziehung auf diesen thätig sind. Das allerniedrigste und auch zweckwidrigste unter solchen Mitteln sind die sogenannten geistigen Getränke, die, wenn gleich jede Ursache, die das Blut zu einem lebhafteren Umlaufe antreibt, zugleich auch die Wirksamkeit der Seelenkräfte zu vermehren pflegt, dennoch keine Begeisterung, wie sie der Künstler bedarf, sondern nur einen Rausch oder Taumel hervorbringen, der oft wiederholt sehr gefährliche Folgen haben kann für die Gesundheit sowohl des Körpers als des Geistes. Das Einzige, was sich mit Erfolg dabei thun läßt, ist das fortwährend anhaltende Betrachten des Gegenstandes, den die künstlerische Darstellung behandelt; längere oder kürzere Zeit vor dieser den Sinn, die Setzart, Bedeutung ꝛc. einer Composition vielleicht, entweder im Ganzen oder auch nur nach Maaßgabe einzelner Stellen genau bedenken ꝛc. Dadurch geschieht es, daß, manchmal wie von ohngefähr, sogar im Traume, ein ungewöhnlich heller Gedanke darüber aufwacht, der die große Begierde, mit der man den Gegenstand schon so lange in einem helleren Lichte zu sehen gewünscht hat, nun auf einmal sehr lebhaft reizt, alle Nerven spannt, die Aufmerksamkeit von jedem anderen Gegenstande abzieht, alle fremden Vorstellungen in die Dunkelheit zurückdrängt, selbst die Wirkung der äußeren Sinne oft so schwächt, daß durch sie keine Störung in die geistige Thätigkeit gebracht werden kann (man sieht und hört nicht), und so jeden Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht, desto heller und lebhafter werden, alle gesammelten Vorstellungen aus ihrer Dunkelheit hervortreten, und, wie im nächtlichen Traume endlich, wenn alle Zerstreuung aufgehört hat, das Bild, welches wachend der Künstler in einen dunkeln Nebel eingehüllt gesehen hatte, in der lichtesten Klarheit des hellsten Tages vor seinen Augen still vorüberziehen läßt. So sieht, vom süßesten Traume der Begeisterung befangen, der Künstler, was dem Laien verborgen bleibt, hört Töne, wo alles still ist, bildet nach, spielt, singt die Töne nach, wie sie sein guter Genius vernahm, und — der Zuhörer wird selig bewegt, in der künstlerischen Darstellung sogleich jene Begeisterung erkennend mit Ahnung erfüllt von einer Geisterwelt, zu der jener, der Künstler, bereits hinübergegangen die innigste aller Sprachen spricht, daß er endlich aufjäuchzt und sich innig wohl fühlt in der Nähe solch süßen, himmlischen Getönes. Bei ihm also, dem Zuhörer, ist es wahrer Enthusiasmus (s. dies.), was wir bei jenem, dem Künstler, Begeisterung nennen. — Fragen wir nun hiernach endlich noch, ob zu einer vollendeten musikalischen Kunstdarstellung, sey sie die erste Dichtung oder der letzte belebende Vortrag einer Composition, denn wirklich eine solche Begeisterung des schaffenden Künstlers nöthig ist, so waltet darüber wohl kein Zweifel mehr ob, der nicht auch bis auf seinen leisesten Grund gehoben würde schon durch die Erfahrung. Göttlicher Weihung muß die Seele voll seyn, dann tritt, ohne alle jene mühselige Quälerei, das hohe Ideal, wie eine helle Erinnerung eines früher geschauten Heiligen, mit einem Zauberschlage hervor in glänzender strahlender Klarheit. So erschaueten es die Hellseher Mozart, Haydn und Beethoven, und bildeten darnach regelrecht, und dennoch unbekümmert um alle Kunstvorschrift und klügelndes Regelwesen: „ich brauche kein Buch," sagte jener erste einst, als er gefragt wurde, nach welchem Lehrbuche er die Theorie der Musik studire, „ich halte mich an eine gewisse Idee, die mir in die Seele kommt, und wie diese es mir vorsagt, so spiele

ich, und so denke ich, muß es gut seyn.“ Und so machen es auch noch alle großen ächten Tonsetzer und Virtuosen unserer Zeit; man sehe sie nur sitzen und stehen, wie ruhig, wie abgeschieden von allem Aeußeren, wie in sich gekehrt, als wollten sie bis in die geheimsten Winkel einer unsichtbaren Welt sich verlieren, und dabei glühend ihr Auge, wie angestrahlt von dem hellsten Glanze, still=hastig und ruhig belebt die Züge ihres Gesichts, als umzuckten und schwebten lauter bezaubernde Geister sie, oder regierte wirklich eine höhere Macht in ihnen, — so schaffen sie Töne, nach deren Anhören man sie fragen möchte: in welchem Himmel, auf welchem Götterstuhle saßet ihr, als ihr eine solche Sprache redetet? — Das Ideal, wie es zu Zeiten in einer lichteren Menschenseele aufdämmert, erscheint also als die hellste Anschauung des Göttlichen, von dem es dennoch aber nur ein schwacher Abglanz ist, denn die ewige Urschönheit Gottes kann, wie ein altpersischer Sänger sehr schön verkündet, nur aufgefaßt werden von einem Auge, das da selbst schon verklärt ist zur hehren Unsterblichkeit. Selig bewegt würden wir alle indessen niedersinken, wenn so ein Geweiheter treu und wahrhaft wiedergeben könnte, was, hehrer Begeisterung voll, sein Lichtblick erschaut; auf dem langen mühevollen Wege vom Seelenauge durch Hand und Werkzeug bis zum widerstrebenden Stoff aber geht gar zu viel von dem inneren Gange verloren; wie das erschaute Seelenbild selbst nur ein Dämmerschein ist vom Höchsten, so schimmern aus dem vollendetsten Kunstwerke wiederum des Künstlers heiligste Gesichte nur als eine leise Ahnung uns entgegen, wenn die Klänge, wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier, gestaltungslos verschwimmen in einen reinen bezaubernden Hellschein, und so, deutlich an das Uebersinnliche mahnend, die Geister aufregen, sich jener schönen Eigenschaften bewußt zu werden an dem eigenen durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbild. Solcher Tonzauber, der hier auf Erden schon hin und wieder himmlische Gesichte in den Seelen erweckt, ist nicht etwa nur hyperbolischer Ausdruck einer poetischen Kunstanschauung, die Psychologie vielmehr erzählt ganz bestimmt von manchen heller organisirten Menschen, denen die Musik wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft, und so dieselben erfüllte mit der seligsten Entzückung. Und eigentlich tragen wir ja allesammt ein hohes himmlisches Gottbild in uns, aber es schlummert meistens eingesargt in dichtem irdischen Stoff, so daß kein verbebender Himmelston, kein Geisterruf des Dichters es erweckt. Tausende mögen hinwegfliegen aus dieser umdunkelnden Verpuppung, ohne darin nur eine einzige helle Minute gehabt zu haben. Einigen dämmert es hier bereits von Zeit zu Zeit im innersten Leben auf; Andere schauen, heller schon erwacht, darin umher, und ihre Seele ist voll schöner Gesichte und Klänge, aber es mangelt ihnen das Vermögen zur äußeren Gestaltung, und so wandeln sie dahin als stille selige Poeten, von deren ungedruckten Meisterwerken wir vielleicht jenseits noch einige Kunde erhalten. Wenn Jemand einmal behauptete, es wären alle solche innere Gesichte, von dem Künstler=Ideal, von den himmlischen Lichtgestalten, die da so oft gesehen werden, wo in heftigster Erregung das Band zwischen Seele und Leib gelüftet ist, bis hinab zum gräßlichen Fieberbild, nichts als aufblitzende Erinnerungen eines früheren geistigen Seyns, wer möchte ihm so ganz unbedingt widersprechen? — Erlaubt wäre eine solche Hypothese um so eher, da alles, was die Psychologie bisher über Einbildungskraft, Fantasie und Begeisterung gesagt hat, keineswegs ausreicht, jene Erscheinung genügend zu erklären. Und wenn man dem Künstler=Ideale einstimmig zugesteht, daß es auf eine
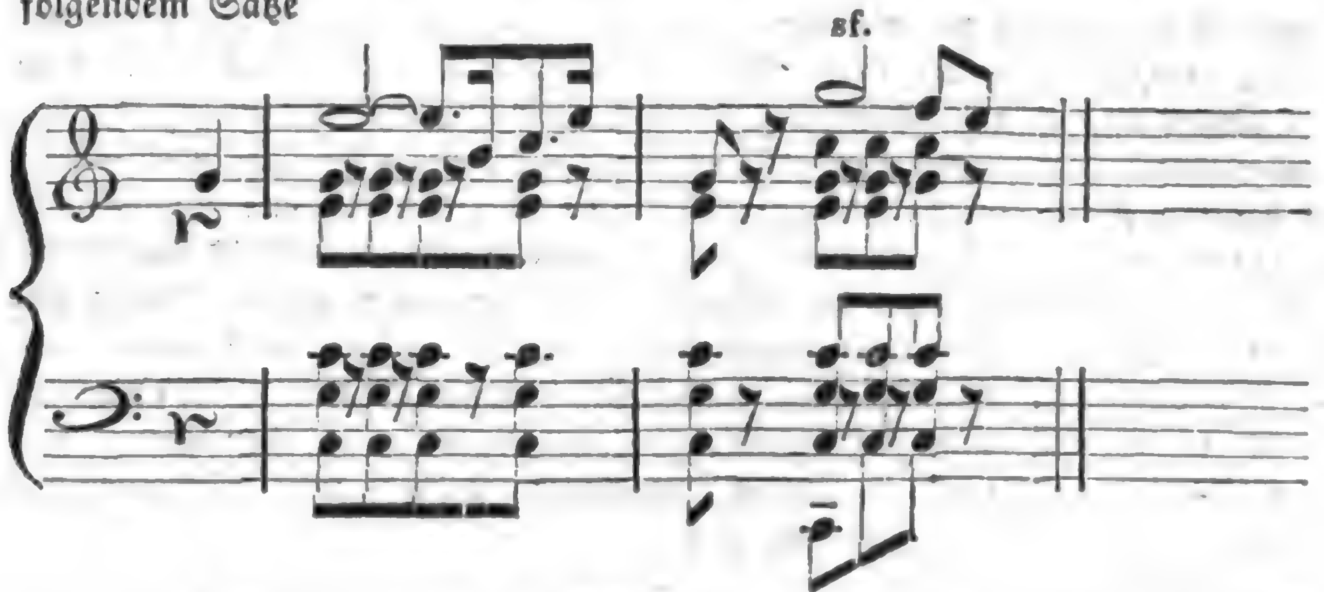
ganz übersinnliche Weise vor das innere Auge trete, so ist dabei ein Hellwerden längst in der Seele liegender Anschauungen am Ende natürlicher anzunehmen, als eine ganz neu empfangene Eingebung oder Inspiration, deren die Künstler sehr gern sich rühmen. Die höchste idealisirende Fantasie, die hier nicht mit Erfindungsreichthum verwechselt werden muß, wäre demnach wirklich nur ein leichteres Vermögen zur klaren Erinnerung einer früher geschauten himmlischen Schönheit. Deshalb ist auch beim Tonkünstler an keine Aus- und Entartung der B. zu denken, wie sie bei jedem anderen, namentlich dem dramatischen Künstler, und noch mehr in dem Gebiete des logischen und moralischen Enthusiasmus, sehr gefährlich werden können: je heller er schaut, desto besser, der Verstand hat dabei wenig zu thun. Auch kein Zwiespalt kann da seyn mit dem höchsten Guten: Schönes und Gutes verschmelzen hier, wie Socrates es schon verlangt; es sind ja sammt dem Wahren nur Eigenschaften, Gebilde eines einzigen göttlichen Wesens, die der Künstler durch seine Töne ausdrückt, und die, hindurchschwebend durch den weiten Raum von einer nur geahnten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur, hier alle schöne und wahre Kunst erstehen lassen. Da hinauf denn muß der Tonkünstler blicken mit kindlich reinem Sinn, wenn es ihm hell werden soll im Inneren, und dann zum weiteren Gelingen sich mit lichtgebadetem Auge fleißig umschauen in der weiten göttlichen Schöpfung, aber mit eigenem freien Dichtergeiste, nicht immer den Copiergriffel zur Hand und zur Nachahmung geneigt, die das eigentlich geistigste Auffassen stets hemmt. Die Beschauung der göttlichen Werke soll die Seele, großer Eindrücke voll, erfüllen mit leichter Begeisterung, darum richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung und besonders auf deren schönstes Gebilde, den Menschen, — was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, findet er hier als regelnden Canon. — Von den vielen Schriften, welche sich über die Begeisterung in der Kunst verbreiten, nennen wir außer den betreffenden Artikeln in Sulzer's Theorie der schönen Künste, und Heidenreich's kurzgefaßtem Handwörterbuche über die schönen Künste, wo nicht wenige Werke angezogen sind, als besonders lesenswerth: „Bettinelli, dell' entusiasmo nelle belle arti." Mailand 1768. 8. Deutsch: Bern 1778. 8. — Fernow, „über die Begeisterung des Künstlers," in dessen „römischen Studien," Thl. I. Abhandlung 2. — „Vom Unterschiede zwischen Enthusiasmus und Schwärmerei." Frankfurt 1786. 8. Dr. Sch.

Begleiten — **Begleitende Stimmen**, s. **Begleitung** und **Haupt- und Nebenstimme**.

Begleiter, s. **Accompagnist**, **Begleitung** und **Gefährte**.

Begleitung (franz. Accompagnement, ital. Accompagnamento), ist die Unterstützung einer Haupt-Stimme (s. dies.) durch eine oder mehrere Nebenstimmen (s. dies.). Was den allgemeinen Character derselben betrifft, so ist darüber unter dem allumfassenden Artikel Accompagnement die Rede; hier deshalb das Besondere. Die Lehre von der Begleitung hat zwei Seiten: eine für den Tonsetzer, eine für den Ausübenden; wir müssen jede besonders betrachten. A. Die Compositionslehre von der Begleitung. Der Zweck der Begleitung ist, die Hauptstimme, der man den wichtigsten, wesentlichen Inhalt der Composition anvertraut hat, zu unterstützen; das was sie ausspricht, zu verstärken; was sie nicht selbst auszusprechen vermag, zu ergänzen; den Zusammenhang, der vielleicht nicht überall von ihr formell

festgehalten ist, herzustellen oder fühlbarer zu machen; ihren Gedanken durch einen Nebengedanken, oder auch durch einen Gegensatz zu erfüllen und hervortreten zu lassen. Die Compositionslehre hat daher zu erwägen, in wiefern und durch welche Mittel diese Zwecke der Begleitung erreichbar seyen. 1) Der Zutritt der Begleitung ist ein Zuwachs an Schall, kann also durch eine bald das ganze Tonstück, bald einzelne Theile, ja einzelne Töne treffende Verstärkung dynamisch die Tendenz des Tonstücks fördern, die materielle Kraft erhöhen, auch durch Wechsel in ihrem Maaße, mit schwächer oder ganz unbegleiteten Stellen dem Ganzen eine neue Mannigfaltigkeit und Nüancirung verleihen, die durch den bloßen Wechsel des Forte und Piano, des Ab= und Zunehmens, nimmermehr zu erreichen ist. Allerdings kann aber der Schall der Nebenstimmen, wenn man ihr Verhältniß zu der Hauptstimme nicht richtig erwogen hat, für diese überwältigend werden, so daß die Hauptsache durch die Nebensache verdunkelt oder ganz verdeckt wird. Bei der Abwägung der materiellen Kraft der Begleitung gegen die Kraft und den Inhalt der Hauptstimme (der ja sehr wohl von der Art seyn kann — z. B. bei dem Ausdrucke sanfter Empfindungen ꝛc. — daß der Hauptstimme gar nicht verstattet ist, all' ihre materielle Kraft aufzuwenden) kommt aber nicht blos die Zahl der begleitenden Stimmen und ihre Besetzung, sondern auch das Maaß ihrer materiellen Kraft und ihre Fähigkeit, dieselbe zu mäßigen, in Anschlag. Endlich kann auch die rhythmische Einrichtung dazu dienen, ein etwaiges materielles Uebergewicht der Begleitung unschädlich zu machen; und zwar durch kürzere Angabe der Töne und sonstige Unterbrechungen. Wenn z. B. in folgendem Satze
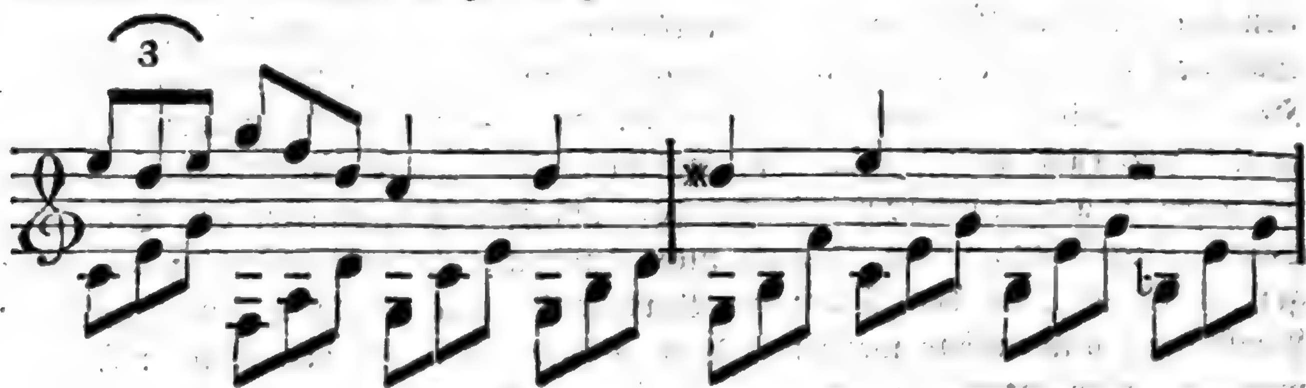


(etwa eines Marsches) auch wirklich die Begleitung gegen die melodieführende Oberstimme etwas zu stark gesetzt oder besetzt wäre, so würde diese doch noch hervortreten können, da ihre Töne fortklingen und zusammenhängen, während die Begleitung nur in kurzen, stets wieder absetzenden Accorden einherschreitet. 2) Geistiger ist schon das Element des Klanges. Die Begleitung kann entweder mit gleichem Klange (auf denselben oder gleichen Instrumenten und Stimmen) wirken, oder mit ungleichartigem Klange. Im ersteren Falle ist die Abwägung des dynamischen Gewichts vorzüglich nothwendig. Im letzteren tritt ein Gegensatz ein, durch den schon äußerlich die anders klingende Hauptstimme gehoben werden kann, besonders wenn ihr Klang ein intensives Uebergewicht über den Klang der Begleitung hat. So hebt sich die Singstimme z. B. aus jeder Instrumentalbegleitung besser heraus, als aus einer (gleich starken) Vocalbegleitung; aus einem Accompagnement von Harfen= oder Clavierton (wegen des schnellen Verrauschens) am vernehmlichsten; dann aus den sanft rieselnden

Tönen der Streichinstrumente; schwerer aus dem ihr zu ähnlichen Klange der Blasinstrumente, noch schwerer aus dem überwältigenden Klange der Blechinstrumente und den starr fortwirkenden Orgeltönen, u. s. w. Daß jede dieser Klassen von Begleitungsklängen, sowie ihre feineren Unterabtheilungen, Combinationen, u. s. w. ihren besonderen Sinn haben, daß und wie unter ihnen für jedes Tonstück zu wählen, auch für die einzelnen Stellen zu wechseln ist, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Ein wichtiger Theil der musikalischen Characteristik und des musikalischen Reizes ruht hierin, und es ist eines der Gebrechen neuester, besonders ausländischer Compositionen, daß in ihnen der Character der verschiedenen Klangweisen nicht beobachtet, sondern Alles gleichsam in einen Topf geworfen, mit einer Mischfarbe angestrichen ist. Das Nähere dieses Capitels gehört der Instrumentationslehre an. 3) Bestimmter und reichhaltiger ist die harmonische Aufgabe der Begleitung. Jede Melodie hat in den Verhältnissen ihrer Töne unter einander und zur Tonica eine harmonische Grundlage, die in den meisten Fällen mit gehört werden soll, und nur zum kleinsten Theile in der Melodie selbst enthalten seyn kann. Die Begleitung hat also im Verein mit der Melodie die derselben unterliegende Harmonie darzustellen. Nun aber kann jede Melodie auf die vielfältigste Weise harmonisirt (mit Harmonie versehen) werden. Jeder ihrer Töne kann als Theil eines neuen Accordes — mehrere zusammen können als harmonische Beitöne, Durchgangstöne u. s. w. zu ein und demselben Accorde gedacht — endlich können zu einem und demselben Tone mehrere Accorde nach einander gebraucht werden. Wir sehen also, daß jeder Satz einer Hauptstimme mit mehr oder weniger Harmonien begleitet werden kann. Je mehr, desto reicher, gewichtiger wird der harmonische Inhalt, desto wichtiger erscheint jeder — eines oder mehrerer Accorde werth befundene — Ton; aber desto mehr ist auch zu hören, zu empfinden, zu denken, desto schwerer, verweilender, tiefsinniger wird auch der Gang des Ganzen. Umgekehrt werden natürlich einfachere Harmoniengänge leichter zu fassen seyn, Melodien, die mehrere oder viele Töne zu demselben Accorde geben, um desto leichthingleitender, flüchtiger u. s. w. erscheinen, und zwar dies alles in vielfachen Abstufungen. Sodann kommt hier die Stimmenzahl in Betracht. Je voller, vielstimmiger die Accorde ertönen, desto mehr Masse, desto mehr Inhalt und Gewicht haben sie; je wenigerstimmig, desto beweglicher, leichter, flüchtiger zeigen sie sich. Auch die Stimmlage ist erheblich. Eine weite (die sogenannte zerstreute Harmonie) setzt den Accord besser auseinander, zählt uns gleichsam seine Töne zu und beschäftigt uns mehr und länger, fordert daher längeres Verweilen; eine engere Lage ist akuter, schnellerwirkend. Endlich und als das Wichtigste ist der Inhalt der Harmonie, die Wahl und Verbindung, Lage der Accorde ꝛc. zu erwägen. Die Frage aber, welche Harmonienwahl ꝛc. für irgend einen gegebenen Satz die passende sey, gehört in die Harmonielehre, welche zur Aufgabe hat, uns mit dem Wesen der Accorde und ihrer Verbindungen ꝛc. bekannt zu machen. — In diesem Allen haben wir die Töne der begleitenden Stimmen blos in Bezug auf die Hauptstimme betrachtet. Wir müssen aber die Tonreihe jeder Stimme als ein (mehr oder weniger inhaltreiches, jederzeit aber) in sich einiges Ganze ansehen; und somit erblicken wir in der Begleitung nicht mehr ein bloßes Aggregat von Accorden ꝛc., sondern eine oder mehrere vereinte Stimmen, deren Melodien als Nebenmelodien zur Hauptmelodie treten und zu deren Inhalt nicht eine bloße Reihe von Tonmassen (Accorden u. s. w.) sondern wirkliche Neben-
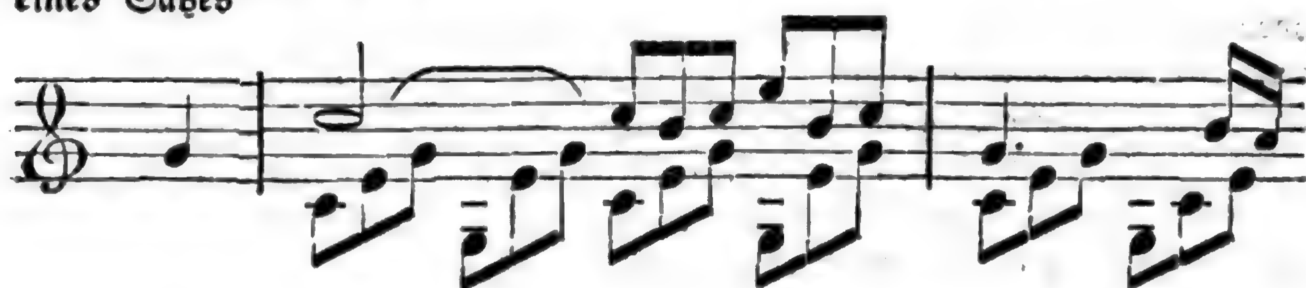
gedanken zufügen. Von hier ab wird aus der, bisher blos abstract betrachteten Begleitung 4) eine Figurirung; so wollen wir hier einstweilen die Ausbildung der begleitenden Tonreihen zu einheitsvoll zusammenhängenden, bestimmt individualisirten Stimmen nennen. Wie nun solche Figurirung sich mit Hülfe der Melodik und Rhythmik aus harmonischer Grundlage entwickelt, gehört nicht in diesen Artikel. Dieselbe kann aber bald ein einziges Motiv, eine Figur, ausschließlich oder vorzugsweise festhalten, bald unter zweien oder mehreren wechseln, oder auch neben einer bestimmt durchgeführten Figur andre Stimmen von unbestimmterer Bildung fortführen; die ganze Figurirung kann in Eine Stimme zusammengedrängt seyn, oder mehrere Stimmen gleichzeitig oder abwechselnd beschäftigen; jede Stimme kann eine besondre, oder alle können eine einzige Figur durchführen; die Figur selbst kann einfacher oder zusammengesetzter, mehr oder weniger bewegt seyn u. s. w. Welche von all' diesen Begleitungsformen zu ergreifen, das bestimmt sich nach der Idee jedes Tonstückes oder Satzes; nur im Allgemeinen läßt sich sagen, daß, je einfacher, gleichförmiger die Figurirung, desto hervortretender die Hauptstimme; je mehr, je gehäuftere Nebenvorstellungen (in den Begleitungsstimmen) desto leichter verdunkelt der Hauptgedanke seyn wird. Von der einfachsten Intention — neben dem Hauptgesang etwa eine lebhaftere Bewegung rege zu halten — bis zu den bestimmtesten und reichsten Vorstellungen hinauf geht die Bestimmung der Begleitung; formelle Belebung, höhere Erregung des Gefühls, characterisirender Rhythmus, malende oder gleichnißartige Figuren, Bilder und Neben = oder umgebende Vorstellungen (gleich der Landschaft auf historischen Gemälden, — dem Chor der Tragödie neben den Hauptpersonen u. s. w.) sind ihr Inhalt. So finden wir sie reizend und mannigfaltig und beseelt bei Haydn und Mozart, reich, oft überreich bei Bach und Beethoven, höchst characteristisch und bestimmtester Bedeutung voll bei Händel und Gluck, — der weniger bekannten großen Italiener nicht zu gedenken. Verfolgen wir nun die obige Entwickelung und die Vorbilder der Meister, so ist nicht zu läugnen, daß das, was wir immer noch Begleitung im Gegensatze zu einer Hauptstimme genannt haben, unmerklich in den polyphonen Satz übergeht, in dem jede Stimme wesentlichen Inhalt und gleiches Recht hat, keine Neben = oder Hauptstimme ist. Allein dies ist nicht Mangel der Darstellung, sondern hat seinen Grund in dem geistigen Wesen der Kunst, das in unzählbaren Lebensgestaltungen über alles Fach = und Sparrenwerk des unterscheidenden Verstandes hinausquillt und jeden Versuch absoluter Abgränzung zurückweiset. So gehören z. B. die Formen des figurirten Chorals und der Fuge zu einem Cantus firmus unstreitig zu den polyphonen; da aber in beiden der Cantus firmus als Hauptsache anzusehen ist, so könnte man gar wohl das Gewebe der figurirenden oder fugirenden Stimmen als Begleitungsmasse betrachten. Auf der andern Seite ist es bekanntlich leicht, dieselbe Melodie durch willkührliche Zusätze und Umgestaltungen zu einer scheinbar neuen und eigenthümlichen umzubilden, obgleich sie in allem Wesentlichen eigentlich dieselbe bleibt. Auf solche Weise bildete z. B. Spontini zwei = oder dreistimmige Sätze oft reicher aus, indem er jeder Verdopplung irgend ein neues Gepräge aufdrückt und polyphon erscheint, wo er mit wenigen Stimmen homophon begleitet: eine Schreibart, der er jenen morgenländischen Duft und Nymbus von Tönen verdankt, der der eigenthümliche Reiz mancher seiner Sätze ist. Fassen wir zum Schluß noch einmal die ganze Begleitungsmasse in das Auge, gleichviel, aus welchen Elementen und in welcher Weise sie gebildet

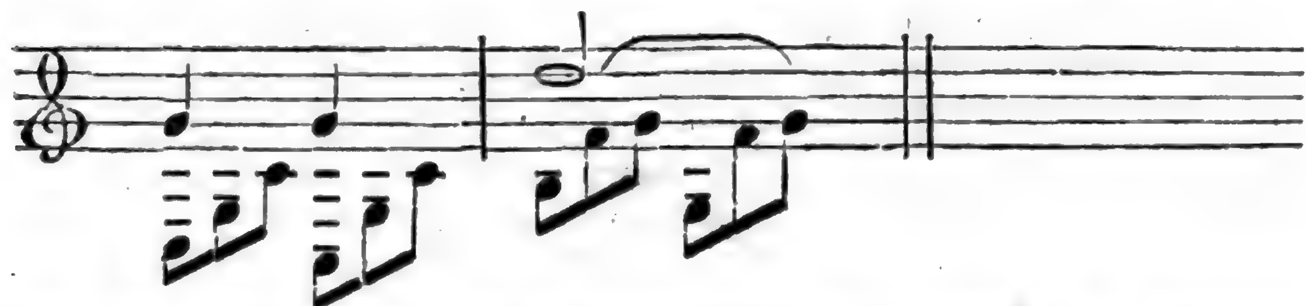
ist, so dürfen wir sie 5) eine **Grundlage** für die Cantilene der Hauptstimme nennen, auf welche sich diese stützt und bezieht, durch welche sie ihre **Einheit** aufrecht **erhält**, überall, selbst wo sie unterbrochen wird. Die Momente, in denen der Faden, oder die Bewegung der Hauptstimme eine zeitlang unterbrochen oder gehemmt erscheint, sind in allen größeren Compositionen häufig; sie sind **nothwendig**, damit die einzelnen Gedanken der Hauptstimme als so viel **Phrasen**, Sätze oder Absätze gehörig auseinander treten, faßlich werden und auf das Nachdenken oder Nachgefühl fortwirken können, sie werden durch die besonderen Intentionen des Tonstücks, bei Gesangstücken am häufigsten durch den Inhalt und die Abschnitte des Textes, oft auch blos äußerlich als Ruhepuncte für den Ausübenden (z. B. zum Athemholen) oder in dramatischen Compositionen durch die Erfordernisse der Scene, des Zwischenspiels u. s. w. hervorgerufen. — Nur für die ersten formellen Fälle stehe hier Ende und Anfang zweier Melodie-Clauseln mit einfacher Begleitung:





mit einer Unterbrechung von mehr als zwei Vierteln, und der Anfang eines Satzes





mit langen Anfangstönen der Hauptstimme; beide werden das Bedürfniß anschaulich machen, das man oft haben kann, bei dem Stillstand der Hauptstimme anderwärts, also in der Begleitung, sich fortzubewegen. Für Gesang dienen die Mittelsätze der meisten Mozart'schen Arien als Beispiele, in

denen die Singstimme kürzere, für sich allein fast aphoristische Sätze vorzutragen hat und damit ganz auseinander fallen würde, wenn der Componist nicht in der figurirten Begleitung ein Bindemittel gefunden hätte. Daß die Begleitung diese Bestimmung auch dann erfüllen kann, wenn die Hauptstimme (wie z. B. in Baßsolo's) nicht über, sondern unter ihr steht, ist eben so leicht zu bemerken, als, daß aus ihr sich Nachspiel und Vorspiel (Ritornell) entwickelt haben und mit ihr ein Ganzes ausmachen. B. Die Vortragslehre von der Begleitung. Die Grundsätze über den Vortrag begleitender Stimmen ergeben sich aus dem Wesen und der Bestimmung der Begleitung und ihrer verschiednen Arten, wie sie unter A. gezeigt worden. Im Allgemeinen ist daher die Begleitung so vorzutragen, daß sie die Hauptstimme nicht unterdrückt, sondern vielmehr trägt und hebt. Dies erreicht man zunächst, aber nicht allein durch leisere Tongebung, sondern durch solche Spielart, die gegen die Vortragsweise der Hauptstimme einen Gegensatz bildet, z. B. durch gestoßenes Spiel, kürzere Töne gegen den gebundenen Vortrag der Hauptstimme. So begleitet Händel den getragenen schwebenden Gesang in seiner Cavatine aus dem „Pastor fido" (s. Händels Sologes. herausgeg. v. A. B. Marx) mit einem unterbrechungsvollen pizzicato des ganzen Saitenorchesters; — und einsichtsvolle Begleiter werden am rechten Orte das ähnliche Hülfsmittel des Staccato-Spiels anwenden, wenn es auch nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist. Umgekehrt kann gegen den Staccato-Vortrag der Hauptstimme ein Legato der Begleitung anwendbar werden; dies müßte aber (in den meisten Fällen) merklich leiser intonirt werden, als die Hauptstimme, da ohnedem die zusammenhängendere Tonfolge gegen die unterbrochnere der Hauptstimme überwältigend werden könnte. Ebenfalls aus der Bestimmung der Haupt- und Begleitungsparthie folgt, daß man im Allgemeinen letztere weniger reich und scharf nuancirt, weniger und lindere Accente anwendet, als in der Hauptstimme, in welcher in der Regel das höhere Maaß von Empfindung und Ausdruck hervortreten soll. Aber eben im Grunde der Regel liegt auch die Ausnahme: wenn nach der besonderen Idee eines Kunstwerks die Begleitung heftigeren Inhalt auszusprechen hat als die Hauptstimme, z. B. das Orchester mit einer heftigen Figur gegen den sanfteren Gesang der Hauptstimme schlägt (wie Orchester und Furienchor in Glucks „Orpheus", oder das Orchester im Andante von Beethovens Pianoforte-Concert aus G dur — von ganz gleichem Inhalte), so wird eben der heftigere, geschärftere, schlagendere Vortrag der Begleitung den entgegengesetzten Sinn der Hauptparthie unterstützen und hervortreten lassen. Endlich weiß jeder empfindungsvolle Spieler und Sänger, daß er aus bewußten oder gefühlten Antrieben an gewissen Stellen einer Melodie eilen, an andern zögern, ja sogar sich unterbrechen, eine Zeitlang aufhören, pausiren möchte, obgleich alles dies nicht jederzeit vom Componisten ausdrücklich angemerkt, sondern (mit Recht) der momentanen Eingebung des Vortragenden überlassen ist. Selbst wo der Componist ritardando und accelerando u. dergl. angemerkt hat, bleibt der Grad dieser Abweichungen vom Zeitmaaße dem Ermessen des Ausübenden überlassen. — In allen diesen Fällen nun ist es Pflicht des Begleitenden, der Absicht des die Hauptstimme Vortragenden sich anzuschließen; ja es ist sein Talent, dieselbe vorauszufühlen, so weit sie nicht hat im Voraus verabredet werden können, — und sich ihr aus dem Stegreife anzuschmiegen. Eine vollendete Leistung ist es von Seiten des Begleiters zu nennen, wenn er nicht blos in den einzelnen Puncten der Hauptstimme unterstützend folgt, sondern nach dem Sinne, den der Vor-

tragende in sie legt, aus seiner Begleitung ein einheitsvolles und consequentes Ganze macht, das dem voraussetzlich ebenfalls einheitsvollen Vortrag der Hauptparthie durchaus adäquat und hülfreich ist. Nur ein vollkommenes Eingehen in diejenige Auffassung des Kunstwerkes, die bei dem Hauptvortragenden waltet, macht ein solches Gelingen möglich; wollte der Begleiter seine eigne Auffassung gegen die des Hauptvortragenden geltend machen, so wäre der Zwiespalt unvermeidlich, der die bessere und irrigere Auffassung zugleich zerstörte. — Von dem Einfluß eines die Auffassung und den Vortrag souverain bestimmenden Dirigenten ist hier nicht zu reden. Bei mehrstimmiger Begleitung gehen die Pflichten des Begleiters natürlich auf alle Begleitenden (Ripienisten) über, die insgesammt ein Corps bilden und einen Dirigenten oder doch Verabredung höchst räthlich finden werden. — Dieselben Gesetze gelten auch, wenn Hauptstimme und Begleitung von ein und demselben Spieler (z. B. auf Orgel oder Clavier) vorgetragen werden. ABM.

Begriff — ist im Allgemeinen die mittelbare und gemeinsame Vorstellung einer Sache nach ihren allgemein gültigen Merkmalen, nicht zu verwechseln mit Anschauung oder Empfindung, durch welche immer etwas Einzelnes unmittelbar vorgestellt wird. Wer ein Haus denkt blos als Haus, nach denjenigen allgemeinen Merkmalen, unter welchen sich ihm auch ein jedes andere Haus darstellt, der hat einen Begriff davon, eine Anschauung aber, wenn er sich ein bestimmtes Haus unter denjenigen Merkmalen und mit den besonderen Eigenschaften vorstellt, wodurch dasselbe sich von allen übrigen Häusern unterscheidet. Daher ist denn der Begriff die Einheit eines Mannigfaltigen, das bald größer, bald geringer seyn kann, jedenfalls aber umfassender ist als das Mannigfaltige der Anschauung (s. dies.) oder Empfindung (s. dies.), deren Inhalt gleichwohl reichhaltiger, gewichtiger und daher auch lebendiger ist als der des Begriffs. In vielen musikalischen Lehrbüchern wird auf diesen wesentlichen Unterschied nicht sonderlich geachtet; wenn von dem Begriffe eines Tonstücks z. B. die Rede ist, so zergliedert man schon dessen einzelnsten Bestandtheile nach Inhalt und Form, während man zunächst nur die allgemeinen Merkmale anzugeben hätte, woran ein Tonstück als solches zu erkennen ist. Nun muß man freilich, wenn man den Begriff eines Tonstücks genau kennen lernen will, denselben so wie jeden andern Begriff analysiren, d. h. ihn in seine möglichst einzelnsten Merkmale zerlegen, wodurch dann sowohl die in= als extensive Größe desselben zum Vorschein kommt, d. h. die Masse der Merkmale, ob viele oder wenige, erkennbar wird, oder ob damit nur ein Tonstück im Allgemeinen, zum Unterschiede von jedem anderen Gegenstande oder Kunstwerke, oder ein Tonstück im Besondern, zum Unterschiede von den Tonstücken jeder anderen Gattung und Art, hat bezeichnet werden sollen. So wie z. B. nämlich der Begriff eines Königs, Edelmanns oder Sclaven weit mehr Inhalt, mehr unterscheidende Merkmale ꝛc. umfaßt, als der Begriff des Menschen überhaupt, so ist auch der Begriff einer Sonate, Sinfonie, Ouvertüre ꝛc. viel größer als der eines Tonstücks überhaupt, ohne dabei jedoch eine eigentliche Anschauung von dergl. Werken zu geben, die hier, im Gebiete der Kunst, schon mehr Sache des Gefühls ist, während der Begriff auch hier wie überall ein Erzeugniß des Verstandes bleibt. Es leuchtet ein, daß die richtige Begriffs=Entwickelung von den einzelnen vorkommenden Gegenständen einen der wichtigsten Theile des musikalischen Unterrichts ausmacht. Der Schüler muß nichts treiben, nichts lernen, nichts spielen, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat; jede Kleinigkeit

muß ihm vorher, oder nach Umständen auch während des Spiels gehörig deutlich und richtig erklärt werden, denn wird Niemand etwas Vollständiges, viel weniger Vortreffliches in dem leisten, wovon er noch keinen klaren, deutlichen Begriff hat, so ist dies von einem Musik-Lernenden noch viel weniger zu erwarten, da er, wie es wohl bei manchen anderen Unterrichtsgegenständen hie und da der Fall ist, durch eigenes Nachdenken niemals zu einer zuverlässig wahren Kenntniß dessen gelangen kann, was er treibt. Hieraus entspringen nun auch wieder besondere Anforderungen an den Musik-Lehrer; doch ist das Weitere darüber nachzulesen unter den Art. Lehrer und Unterricht. Dr. Sch.

Begue, Nicolaus A. le, französischer Tonkünstler aus dem 17ten Jahrhunderte, Organist an der Kirche St. Merry zu Paris, seit 1678 aber an der Königl. Capelle, starb daselbst im J. 1700. Er war ein ausgezeichnet fertiger Orgelspieler, auch gründlicher Componist, doch hatten verschiedene Nachreden seinen Ruf in ein zweideutiges Licht gestellt. Besonderes Aufsehn nämlich machte bei seinem Spiel die doppelte, ja oft dreifache Führung der Melodie; da Niemand ihm in dieser Kunst gleich kommen konnte, so glaubte man, er habe, da er ungesehen hinter dem Rückpositive die Orgel spielte, noch eine zweite Person heimlich bei sich (vielleicht einen Schüler) deren unterstützender Hand jene außerordentliche Wirkung seines Spiels zuzuschreiben sey. Wir können nicht entscheiden, wie viel Wahres oder Falsches an dieser Sage ist, glauben jedoch dieselbe für eine im Neid entsponnene Verläumdung halten zu dürfen, da sie erst nach der Zeit, als er aus einer großen und zum Theil vortrefflichen Competenten-Zahl zum Organisten an der Königl. Capelle gewählt worden war, immer lauter in Umlauf kam. Ob B. Etwas von diesem Verdachte wußte, und in dem Falle, ob er nicht öffentlich denselben von sich abgewälzt hat, ist uns nicht bekannt. Von seinen mehrfachen Compositionen sind nur wenige Clavier- und Orgelstücke, auch ein Werk Motetten in Paris gedruckt worden. Walther und Gerber führen dieselben namentlich auf.

Behr, Joseph, s. Beer.

Behrens, J. J., ein sehr werthgeschätzter Organist zu Hamburg, fertiger Spieler, der auch als Componist sich schon von einer achtungswerthen Seite gezeigt hat. Wir kennen von ihm: Choralmelodie „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“ mit 5 harmonischen Veränderungen für die Orgel oder für 4 Singstimmen (Hamb. b. Cranz). — Doppelchor „Herr, wir singen deiner Ehre“, mit figurirtem Choral und Fuge (ebend.). — Lied von Gellert, für 4 Singst. (ebendas.) — „Vaterunser“ von Freudentheil, für 4 Singst. (ebend.). — Und: eine Sammlung leichter Lieder zur geselligen Unterhaltung, mehrstimmig ohne Begl. oder einst. mit Begl. d. Pft. (ebend.). Denen zu Folge ist er ein gründl. Kenner der Harmonie, der mit einem reichen Vorrathe von Erfahrungen und Mitteln sehr ökonomisch aber dennoch sehr wirksam und seinem Zwecke angemessen umzugehen weiß. Besonders scheint er zum Gesangscomponisten berufen zu seyn; die Natur der verschiedenen Stimmen genau kennend, muthet er diesen nicht zu, was mit jener in Widerstreit kommen könnte, und selbst für größere Werke der Art halten wir seine Kräfte hinreichend. Seine übrigen Compositionen, von denen noch einige deutsche Lieder gedruckt wurden, so wie seine persönlichen Verhältnisse sind uns leider unbekannt geblieben.

Beißer, s. Mordent.

Beisteiner, Elise, achtungswerthe Sopransängerin am Churfürstl.

Hoftheater zu Cassel, geb. 1806; in der Wiener Schule gebildet, und von der Natur mit einem angenehmen Organe und vielversprechenden Talente reichlich ausgestattet, ging sie 1824 nach Italien, sang hier auf mehreren Theatern mit Beifall, erwarb sich durch die italienische Schule noch mehr Kehlfertigkeit und Gewandtheit im Spiel und Gesang, und kehrte endlich 1830 als Ehrenmitglied der filharmonischen Gesellschaften zu Florenz, Bologna und Verona nach Deutschland zurück, wo sie namentlich auf einer Reise durch Norddeutschland außerordentlichen Beifall ärndtete in den Hauptpartien der gangbarsten Operetten, so als „schöne Müllerin", „Rosine" und dergl. Nach ihrer Verheirathung mit einem gewissen Pohl nannte sie sich Pohl-Beisteiner, unter welchem Namen sie sich denn auch jetzt noch in der Gunst des Publicums immer fester zu setzen weiß.

Beitöne oder Nebentöne, s. Aliquottöne.

Bekielen nennen die Clavierinstrumentenmacher das Einsetzen der kleinen Federn in die Zungen der Docken der alten Flügel, Pantalons, Fortepianos, oder hinten in die Tasten der Clavichorde, die dieselben beim Niederdruck vermittelst einer Fuge hinten im Saitenhalter oder dem Stimmstocke, in welcher sie laufen, vor einem Hin- und Herwackeln bewahren, durch welches der Ton, indem ohne sie die Saite bald weiter unten, bald weiter oben getroffen werden könnte, höchst unsicher seyn würde. Gewöhnlich bestehen diese Federn aus kleinen dünnen, schmalen, glattgeschnittenen Enden von Fischbein, auch Raben- oder Gänsekielen, oder sonst einem dergl. elastischen Material. Sind sie abgenutzt, ausgefeilt, umgeknickt oder dergl., so setzt man neue ein, und nennt auch dieses — bekielen (von dem alten Worte Kiel für unser Keil, weil jene Federn einem kleinen Keile ähnlich sehen). Bei der jetzt immer weiter sich verbreitenden englischen Mechanik an den Clavierinstrumenten, in welcher sich dergl. Federn nicht befinden, und bei der immer größer werdenden Seltenheit der Clavichorde, bei welchen der Ausdruck bekielen vorzugsweise und auch besonders passend angewandt wurde, kommt derselbe nach und nach ganz außer Gebrauch.

Beldemandis, auch Beldomando und Beldimendo, Prosdocimus de, einer der ältesten berühmten Musiker, von welchem die Geschichte Nachrichten mittheilt. Er stammte aus einer angesehenen adeligen Familie in Padua, war zugleich ein großer Philosoph und viel verehrter Astrolog, blühete zu Anfang des 15ten Jahrhunderts als fruchtbarer Schriftsteller auf den verschiedenen Gebieten seiner Wissenschaften. Seine mehrfachen astronomischen und philosophischen Werke gehören nicht hieher. Seine älteste musikalische Schrift ist ein weitläuftiger Commentar über des Johann Muris Speculum musicae, welcher sich gegenwärtig noch auf der Bibliothek der Conventualen zu Bologna befindet. Alsdann schrieb er noch: „Compend. Tract. Pract. cantus mensurabilis" (1408). — „Opusculum contra theoricam partem sive speculat. Lucidarii Marchetti Putavini" (1410). — „Cantus mensurab. ad modum Italicorum" (1412). — „Tract. Planae Musicae in Gratiam Mag. Antonii de Pontevico" (1412). — Und endlich: „Tract. de Contrapuncto" (1412). Gedruckt ist davon nur die 4te Schrift: „Tract. Planae etc.", von den übrigen sind auf mehreren Bibliotheken Italiens, namentlich (wie wir hören) im Vatican zu Rom, nur noch einzelne Abschriften vorhanden.

Beledern heißt bei den Clavierinstrumentenmachern das Ueberziehen der Hämmer mit Leder. Wegen des großen, wesentlichen Einflusses

einer zweckmäßigen Belederung auf die Schönheit der Klangfarbe ist dies einer der wichtigsten Puncte im Instrumentenbau. Durch sie erst erhält das Clavierinstrument (Flügel oder Fortepiano) seine höchste Vollkommenheit. Und dennoch lassen sich keine in allen Fällen gültige Regeln dafür aufstellen; so mancherlei Umstände und Verhältnisse, die dabei zu berücksichtigen sind, machen es allein zur Sache der tiefen Einsicht des practischen Meisters, dessen richtiges Verfahren sich stützt auf eine Menge durch allerlei Versuche gemachter Erfahrungen, auf deren Mittheilung denn auch wir hier beschränkt sind. Die Ursache erst, warum die Hämmer mit Leder überzogen werden, ist die Kraft, Fülle, Rundung und wohlthuende gesangreiche Klangfarbe, die der Ton selbst dadurch erhält. Die alten Pantalons lehren deutlich, daß ein un= oder wenig belederter Hammer, wegen der Härte des Holzes, immer nur einen schneidenden, schreienden Ton hervorbringt. Dies hat Einige zu der Ansicht verleitet, daß, so bald man durch wenig aufgelegtes Leder dem Tone das unangenehm Schreiende und Schneidende genommen habe, man nur schwach beledern dürfe, um dem Tone eine in jenem Schneidenden immerhin enthaltene markige, volle Klangfarbe zu belassen; allein auch der Unerfahrenste wird sich von der Richtigkeit dieser Ansicht sogleich überzeugen, wenn er nur neben ein so schwach — ein besser beledertes Instrument stellt, und beide mit einander vergleicht; jenes wird allemal, auch was die Kraft und Fülle des Tones betrifft, von diesem weit übertroffen, wenn anders nur Resonanzboden, Mechanismus und überhaupt die Construction in sonst gehörigem Verhältnisse zu einander stehen. Ja es ist sogar allgemeine Regel, daß, je mehr und stärker ein Instrument beledert ist, desto stärker, voller auch sein Ton ist; freilich mit Maaß, so wie überall ist auch hier jeder Ueberfluß von Nachtheil. Neuester Zeit belegen die anerkannt geschicktesten Meister die Hämmer der Flügel im Basse bis zum eingestrichenen e oder f mit einem fünffachen, weiter hinauf dann mit einem vierfachen, und die tafelförmigen Claviere durchgehends mit einem vierfachen Leder; doch hat Graff in Wien auch mit eines Theils glücklichem Erfolge den Discant seiner Flügel fünfmal beledert, und dagegen das Holz des Hammers verdünnter genommen, damit dieser in seiner ganzen Masse in richtigem, verjüngterem Verhältnisse zu denen des Basses stehe. Was er dadurch gewonnen, ist eine größere Klangfülle, ein allerdings glockentöniger Gesang des Discants, der aber zu überwiegend gegen den Baß ist, und diesen daher in völliger Dumpfheit, Heiserkeit, Breite und zu schwach erscheinen läßt. Durch eine mehrzählige (also sechsfache) Belederung des Basses dem abzuhelfen, wird schwerlich gehen, da der Ton alsdann wegen der, im Verhältniß zu der Härte des angeschlagenen (Saite), zu großen Weichheit des anschlagenden Gegenstandes (Hammer) kraftlos, patschig werden muß. Um eben dieses Umstandes willen muß denn auch das Leder möglichst straff angezogen seyn; zu locker aufgelegt macht es den Ton ebenfalls kraftlos, heiser, patschig, platt; das unterste, auch wohl die untersten beiden Lagen Lederstreifen werden durchgehends über das Hammerholz fest geleimt, die übrigen aber nur an beiden Enden; in der Mitte liegen sie frei, die innere Seite nach außen oder oben gewandt, weil der mehrmals aufgetragene Leim den Hammer sonst wiederum zu hart und dadurch den Ton zu schneidend machen würde. Natürlich müssen die beiden Enden der Leder abgeschärft, und die oberen Leder immer um etwas länger als die unteren seyn, um mit dem Holze eben zuzulaufen. Eine besondere Rücksicht ist noch zu nehmen auf das Verhältniß der Lederstreifen zu einander; zur obersten Lage muß immer

das beste, ebenmäßig dickste und weichste Leder genommen werden, bei einer durchgehends vierfachen Belederung (Fortepiano) aber so, daß die Baßhämmer immer noch stärkeres Leder bekommen als die des Discants, deren Holz natürlich auch schwächer ist, und bei einer fünf- und vierfachen (Flügel), daß der Uebergang zu beiden Verhältnissen unmerklich wird. Hieraus folgt nun aber noch nicht, daß alle Claviere vier- oder fünf- und vierfach beledert werden müssen; es hängt dies noch sehr ab von der Stärke der Saiten und des Resonanzbodens; bei einem schwachen Bezuge kann jenes Verhältniß schon mehr als zu viel und daher nachtheilig, eine drei- und vierfache Belederung schon vollkommen hinreichend seyn, und erhalten wir vielleicht noch stärkere Saiten, die die nöthige Spannung aushalten, oder einen noch stärkeren Bezug, so wird auch eine noch mehrzählige Belederung nöthig werden. Wir urtheilen hier nach den bekannten Berliner Saiten, und nach dem Verfahren der jetzt berühmtesten Meister, Graff in Wien, Rittmüller in Göttingen, Schiedmaier in Stuttgart, und Streicher in Wien. — Was nun endlich noch das anzuwendende Leder an sich betrifft, so herrschen verschiedene Meinungen. Einige ziehen das Gems-, Reh- und Hirschleder vor (namentlich alle Engländer u. Franzosen) und verwerfen das Schaafleder ganz; auch Carl Kützing, der 1833 ein „theoretisch-practisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen“ zu Bern und Chur herausgab, spricht dem Schaafleder alle zu diesem Behuf erforderliche Elasticität ab; allein wir können alle dem nicht beistimmen. Schiedmaier, dessen Instrumente, Flügel sowohl als tafelförmigen Fortepiano's, unstreitig in jeder Hinsicht, besonders aber was Schönheit des Tones anbelangt, den ersten Rang behaupten und wahrlich keinen klatschenden oder patschigen Anschlag haben, so wie alle die übrigen genannten Meister wenden kein anderes als Schaafleder an, freilich nicht jedes, sondern das braun gegerbte, sogenannte Wiener Patentleder, das selbst das Gemsleder noch an weicher, elastischer Masse übertrifft; Reh- und Hirschleder ist selten eben und wollig genug. In einigen Pariser Fabriken, namentlich in der von Kalkbrenner, wird auch ein besonders zubereiteter Hutfilz dazu genommen; allein so gut auch der dadurch hervorgebrachte Ton anfänglich ist, so ist die Masse dennoch zu locker und faserig, als daß sie nicht gar zu leicht durchgespielt werden könnte und dann binnen kurzer Zeit einen gedämpftzischenden und unebenen Ton hervorbrächte, also durchaus nicht dauerhaft genug. Ganz unzweckmäßig ist Molton oder dicker Flanell, und es muß auffallen, wie auch jetzt noch manche englische Instrumentenmacher, selbst der vielgerühmte Broadwood, ihn — wenigstens im Basse — anwenden. Ein 1826 von diesem verfertigtes Instrument, das wir vor Kurzem zu Gesicht bekamen, überzeugte uns von der Klanglosigkeit, Mattigkeit und Plumpheit des dadurch erwirkten Tones. Wie hier wird auch in allem Uebrigen ein gutes geübtes Gehör und verständiges Nachdenken bei Versuchen sicher zum Ziele führen. —g.

Belem, Antonio de, wird von den Portugiesen zu den besten ihrer Componisten des 17ten Jahrhunderts gezählt, war aus Evora gebürtig, Anfangs Chor-Vicarius, dann Capellmeister und endlich 1667 Prior seines Ordens zu Espinheiro, starb aber im J. 1700 in dem berühmten Hieronymitenkloster zu Belem (ausgespr. Belängh, eigentlich Bethlehem), ehemals ein besonderer Marktflecken, jetzt ein Stadttheil von Lissabon. Seine Compositionen, welche in Responsorien, Psalmen für 4, 5, und 6 Chöre, Lamentationen, Miserere's u. a. Kirchenmusiken bestehen, sind zum größten Theile noch auf der Königl. Musik-Bibliothek zu Lissabon vorhanden, und

bieten dem Historiker eine reiche Quelle dar für diesen Theil seiner Forschung.

Belesta, Mercadier de, jetzt nur unter dem Namen **Mercadier** bekannt, s. **Literatur**.

Belgisch — **Belgische Sylben** sind die von Hubert Waelrant erfundenen Sylben zur Solmisation: bo ce di ga lo ma ni, denen zu Folge diese **Vocedisation** oder **Bobisation** genannt wurde. Vergl. **Solmisation**.

Belke (auch **Belcke**), Gebrüder, geb. zu Lucka im Herzogth. Sachsen-Altenburg, von ihrem Vater, dortigem Stadtmusicus, unterrichtet und zur Musik bestimmt. Der älteste, **Friedrich August**, wurde am 27. Mai 1795 geb. Wie es bei Stadtmusikern üblich ist, daß der Zögling fast alle Instrumente üben muß, so auch hier; vorzüglich sagten ihm die Messinginstrumente zu, so daß er bereits im 11ten Jahre sich eine bedeutende Fertigkeit auf dem Waldhorne erworben hatte. Weil gerade ein Baßposaunist fehlte, mußte er im 12ten Jahre ohne besondere Neigung sich dazu entschließen. Es fehlte damals noch an Etüden und anderen Solosätzen für dieses Instrument, man half sich mit arrangirten Fagottsätzen und eigenen Versuchen, wodurch ihm die Posaune lieber zu werden anfing. Im 16ten Jahre wurde er dem damaligen Stadtmusicus in Altenburg, Hrn. **Sachse**, substituirt, welcher, als noch junger Mann, mit in den Krieg zog und das Hautboistencorps der herzogl. altenb. Landwehrmänner leitete. Nach der Wiederkehr desselben begab sich Herr B. ein Jahr darauf nach Leipzig seiner höheren Ausbildung wegen. 1815 trat er hier das erste Mal mit einem von C. H. Meyer componirten Potpourri für die Baß- (oder Quart-) Posaune im großen Concerte des Gewandhauses auf, was als etwas Neues und glücklich Durchgeführtes Aufsehn erregte. Man schrieb damals in der allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung: „Herr Belcke, ein junger Mann von Talent und vieler Geschicklichkeit, überraschte uns mit einem Potpourri für die Posaune, mit Begleitung des Orchesters, auf eine hier ganz neue Weise" ꝛc. Der Virtuos versichert selbst, daß der Beifall des kunstsinnigen Leipziger Publicums das Instrument ihm zum Lieblinge gemacht habe. Bald darauf unternahm er als Mitglied des Leipziger Orchesters mit seinem Bruder die erste Kunstreise nach Merseburg, Halle, Dessau und Berlin. Ueberall war die Erscheinung neu und in Berlin wurde er als Cammermusicus angestellt. Er hat also die Posaune zum Concertinstrument erhoben und ist so den übrigen Posaunisten Vorbild geworden (1816). 1817 ließ er sich, von C. M. v. Weber dahin gerufen, im März vor dem Könige von Sachsen hören und erhielt C. M. v. Webers Anträge, die Stelle eines Posaunisten in der Dresdner Capelle anzunehmen, was er nicht that. Damals hatte man fast in keinem Orchester fest angestellte Posaunisten. 1821 ließ er sich zum erstenmale in Berlin auf dem von Stölzel neu erfundenen chromatischen Tenorhorn hören, 1824 in Leipzig und 1828 in Dresden vor dem Könige. 1830 unternahm er eine Kunstreise nach Breslau, Wien und Presburg; in Wien wurde er der Kaiserin vorgestellt. Auf einer neuen Kunstreise mit seinem Bruder genossen sie 1832 in Braunschweig, Hannover, Hamburg und vorzüglich in Dänemark am Hofe viel Ehre. Seit 1827 trat er mit Hrn. Musikdirector Bach in Berlin in der Marienkirche zum ersten Male mit dem für Posaune und Orgel bearbeiteten Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" auf, welche Vereinigung so große Theilnahme erregte, daß Beide seitdem

alljährlich ein ähnliches Concert in dieser Kirche für milde Zwecke geben. Außer mehreren Heften Elementar-Compositionen für's Pianoforte, einem Heft Lieder für vier Männerstimmen und einem Canon für vierstimmigen Männergesang, erschienen von ihm sechs Duos für zwei Posaunen oder Fagotte Op. 50. — Duo concertant pour II Trombones de Basse (op. 55); XII Etudes pour le Trombone de Basse avec la Gamme (op. 43); Concertino p. le Tromb. (op. 40); Etuden für die Posaune (op. 18). — Noch Manuscript sind folgende öffentlich aufgeführte Werke: Fantasie für Posaune und Orgel (in Potsdam am Musikfeste am 5. Juni 1834 mit Beifall geblasen); Concert militair für Posaune mit Orchesterb.; Potpourri nach Melodien aus den Opern „Don Juan" und „Jessonda," für Oboe (Beides 1831 aufgeführt); Adagio und Rondo für 2 Posaunen (mit seinem Schüler Hrn. Schweizer 1832 geblasen) und ein Adagio für 2 Posaunen mit Orchesterb. — Er lebt und wirkt noch in Berlin als Cammermusiker. — Sein Bruder, Christian Gottfried, geb. am 7ten Januar 1796, wurde im 13ten Jahre nach Sitte und Brauch als Musiklehrling seines Vaters aufgedungen, erhielt im 17ten Jahre die vierte Stadtmusikerstelle in Altenburg, da sein Bruder dort ein halbes Jahr krank lag. Noch in demselben Jahre 1814 kam er als Gehülfe zu dem Herrn Stadtmusicus Barth nach Leipzig. Mit seinem Bruder eine Kunstreise unternehmend, blieb er eine Zeit lang in Berlin, um den Unterricht des dortigen ersten Flötisten, Herrn Cammermusicus Schröck, zu genießen. Eine Kunstreise zog ihm eine langwierige Krankheit zu. Nach guter Pflege im elterlichen Hause und einigen glücklichen Concerten wurde er als zweiter Flötist in Leipzig angestellt und trat seinen Posten mit dem neuen Jahre 1819 an. Hier nahm er Unterricht in der Harmonie bei dem Cantor der Thomasschule, Herrn Weinlig, hörte Aesthetik beim Professor Wendt und Rhetorik beim Professor Kerndörffer. 1827 erschien sein erstes Werk im Druck bei Breitkopf und Härtel: Concertino für Flöte mit Orchesterbegleitung oder mit Pianoforte; Modetänze und Märsche; Adagio und Variationen über ein Thema von C. M. v. Weber für Flöte und Pianoforte, bei Schlesinger in Berlin; III Caprices p. Flûte; Fantasie pastorale p. il Flauto con Orch.; III Duos concertans p. II Flûtes; Divertissement f. Flöte mit Orchester (op. 12) u. III Caprices p. Flûte (op. 13). Dazu einige Hefte Lieder und mehrere Arrangements für sein Instrument, z. B. Spohr'sche Violinconcerte (sämmtliche), die bei Peters im Bureau de Musique in Leipzig erschienen; das 5te Concert von Tulon bearbeitet u. s. w. Im Sommer 1832 sah er sich genöthigt, anhaltender Kränklichkeit wegen, seine Stelle in Leipzig aufzugeben und sich nach seinem Geburtsorte Lucka zu wenden, wo er noch in ziemlich guter Gesundheit thätig für die Kunst wirkt. Eine Kunstreise mit seinem Bruder ist schon erwähnt. 1834 wurde er von seinem Landesvater, dem Herzog Friedrich von Altenburg mit dem Diplom eines Altenburgischen Cammermusikers beehrt, wo er seitdem als Solobläser öfter zu wirken Gelegenheit hat. G. W. Fink.

Bella, Domenico dalla, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in Italien sehr berühmter Violoncellist, und Componist für sein Instrument, von dessen Werken übrigens nur sehr wenige im Drucke erschienen sind. Gerber führt an: XII Sonate à 2 Violini, Violoncello obligato e Cembalo, Venedig 1704. Außer diesen kennen wir noch ein ebenfalls zu Venedig 1705 gedrucktes großes Concert für Violoncell, das ihn als einen seiner Zeit großen Meister darstellt.

Bellermann, Johann Joachim, Director des Kölnischen Gymnasiums zu Berlin, wurde geb. am 23. September 1755 zu Erfurt. Nach-

dem er in den Jahren von 1784 bis 1788 hier, in seiner Vaterstadt, und in Göttingen Theologie studirt hatte, erhielt er eine Hofmeisterstelle in Esthland. Bei seiner großen Liebe zur Musik, und selbst ausgezeichneter Clavirvirtuos, verwandte er hier den größten Theil seiner Mußestunden auf das Studium der Russischen Kunst, vornehmlich Musik, welche Bemühungen er nachher auch in Petersburg, wohin ihn seine pädagogischen Verhältnisse führten, noch eifriger fortsetzte, und aus denen das für den Musiker ewig denkenswerthe Werk hervorging, welches er später 1788 unter dem Titel: „Bemerkungen über Rußland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse." 1r Thl. Erf. bei Kayser, edirte. 1782 kehrte er von Petersburg nach Erfurt zurück, wurde 1783 daselbst Magister legens, dann nach und nach außerordentlicher Professor der Philosophie, Director des Rathsgymnasiums, Mitglied und Secretair der Churmainzischen Academie nützlicher Wissenschaften, ordentlicher Professor der Theologie, und kam endlich nach Berlin, an die Stelle des verstorbenen Gedike berufen, wo er nicht weniger als in Erfurt durch seine gründlichen Kenntnisse einen großen Einfluß auf die Verbesserung des musikalischen Geschmacks in dem leider nur engen Kreise seiner Wirksamkeit ausgeübt und besonders zur Erweiterung des musikalischen Unterrichts in der oben genannten Lehr=Anstalt sehr viel beigetragen haben soll, was ihm neben jenem Werke ein ehrenvolles Andenken auch in der musikalischen Welt sichert. Seine übrigen mehrzähligen gelehrten Werke gehören nicht hieher.

Bellermann, Constantin, verdienstvoller und seiner Zeit sehr werthgeschätzter fruchtbarer Componist und Virtuos auf mehreren Instrumenten, wahrscheinlich ein naher Verwandter des vorigen, wurde geb. 1696 zu Erfurt, studirte daselbst auf Antrieb seines Vaters Jura, aus besonderer Neigung jedoch nebenbei mit vielem Fleiße Dichtkunst und Musik, so daß er sich schon als Student durch mehrere kleine poetische Versuche und Compositionen, auch im Spiel der Laute, Gambe, Violine und Flöte vortheilhaft auszeichnete, und 1719, gleich nach Beendigung seiner academischen Studien, den Ruf als Cantor nach Münden erhielt. Hier machten seine Amtsgeschäfte die Musik zu seinem Hauptfache, und wenn er sich in seinem Inneren schon dazu berufen fühlte, so war er zugleich pflichtgetreu genug, sich nun derselben mit allem Eifer anzunehmen. Er componirte Viel und Vieles; fast alle Kirchenmusiken, die er in einem Zeitraume von 20 Jahren aufzuführen hatte, waren Werke seiner Composition, und außerdem setzte er noch eine Menge Gelegenheitscantaten, dann die Oratorien „die himmlischen Heerschaaren" (bei Gelegenheit eines 1726 von Dr. Heumann im Gymnasium zu Göttingen veranstalteten Actus oratorii), „der reiche Mann und arme Lazarus" (1733), „das auf ein La mi sich endigende Wohlleben des reichen Mannes" (1735 im Auftrage des academischen Senats zu Erfurt), „die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu Christi" (1734), „der verlorne Sohn" (1735 in Erfurt zwei Mal mit bestem Erfolge aufgeführt), „der in der Auferstung triumphirende Jesus" (mit vielen Moralen, 1734 und 1735), „die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids" (ebenso, 1734), und „die Sendung des heiligen Geistes" (mit Chorälen, 1735), dann die italienische Oper „Issipile," und endlich auch eine reiche Anzahl reiner Instrumentalstücke: 24 Suiten für die Laute, 3 Flötenconcerte, 3 Hoboe d'amourconcerte, 10 Clavierconcerte mit Violinbegleitung, 6 Ouverturen für großes Orchester, 6 Sonaten für die Flöte, Gambe und Clavier, von denen allen zwar nur sehr wenige im Drucke er=

schienen sind, die meisten aber, auch in Abschriften, eine solch weite Verbreitung u. Anerkennung erhielten, daß B. selbst vom Könige von England mehrere Male reich beschenkt wurde „zur Belohnung und Aufmunterung des Eifers, mit welchem er auf dem Gebiete der Musik thätig sey," und endlich sogar im J. 1738, da er außer mehreren anderen Gedichten zu fast allen jenen seinen Vocalcompositionen auch die Texte geliefert hatte, vom Kaiser das Diplom eines gekrönten Poeten erhielt. Mit der im Jahre 1741 erfolgten Uebernahme des Directoriums über die sogenannt hohe Schule zu Münden beschloß er auch seine musikalische Wirksamkeit; die vielen anderen Arbeiten, welche ihm in diesem neuen Amte oblagen, ließen ihm nicht Muße genug dazu, und dieselben darüber zu vernachlässigen war er viel zu gewissenhaft. Das einzige Werk, womit er nach der Zeit noch die musikalische Literatur bereicherte, war sein im J. 1743 zu Erfurt unter dem Titel: „Programma in quo Parnassus musarum voce, fidibus, tibiisque resonans; sive Musices, divinae artis, laudes, diversae species, singulares effectus, atque primarii auctores succincte, praestantissimique melopoetae cum laude enarrantur," gedrucktes, 96 Octavseiten umfassendes Antrittsprogramm. Weniger interessant für den Musiker ist sein kurz vor der Abfassung dieses Programms erschienenes Werkchen: „Das göttliche Geschenk der Buchdruckerkunst," wenn gleich sich auch darin mehrere Bemerkungen über Musik, namentlich über Musikaliendruck, befinden. Er starb im J. 1763 in Münden. K.

Bellesonorereal, auch blos **Bellsonore** (von dem italien. belle sonore reale — schön tönendes Werk) nannte **Jörgensens** (geb. zu Schleswig 1754) das von ihm erfundene, aber wenig in Gebrauch gekommene **Clavierinstrument**, welches nach seiner eigenen Beschreibung alle anderen Clavierinstrumente in jeder Hinsicht übertreffen, „die Wirkung eines guten Flügels, des von Wagner in Dresden erfundenen Clavecin royal, des Friedericischen Fortbien, und aller Arten von Fortepiano zusammen, und zwar vollkommen hervorbringen" soll. Wir können nicht so viel Rühmens davon machen. Den inneren Bau desselben hat der Erfinder ganz geheim gehalten; auch existiren im Ganzen nur wenige Exemplare davon.

Belleville, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter Fagottist in Paris, in Diensten des Königs von Frankreich, der aber leider nur sehr wenig Gebrauch von seiner Kunst machen konnte. Eine Brustkrankheit nämlich, an welcher er 1750 starb, nachdem er 24 Jahre lang vergebens alle möglichen Mittel dagegen angewandt hatte, zwang ihn, während dieser Zeit alle Blasinstrumente zu vermeiden. Selbst auf anderen Instrumenten, auch auf dem Claviere, das er so sehr liebte, durfte er nur sehr sparsam sich versuchen. Die Kunst entbehrte an ihm ein großes Talent.

Belleville-Oury, Madame, s. Oury.

Belli, 1) P. Giulio, Minorit von Longiano, war zuerst Capellmeister zu Venedig, dann an der Cathedralkirche zu Imola im Kirchenstaate, ein fruchtbarer und gründlicher Kirchencomponist, blühete zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, wenigstens sind fast alle die Werke, welche wir noch von ihm besitzen, in jener Zeit gedruckt worden. Dieselben bestehen in Kirchenconcerten für 2 und 3 Stimmen, Psalmen für mehrere Stimmen mit B. cont., Antiphonien, Litaneien (meistens con falsi Bordoni), Messen 2c. Auf der Bibliothek zu München befindet sich auch noch ein 1597 zu Venedig gedrucktes Werk Messen für 5 Stimmen von ihm. Die

Vermuthung Walthers, daß dieser B. auch der Verfasser der lateinischen Uebersetzung von Scipio Amiratus italienisch geschriebenen politischen Dissertationen über Tacitus Werke, welche 1609 in Frankfurt erschien, und mehrerer Disputationen gewesen sey, welche in demselben Jahre in Frankfurt mit einer Vorrede über A. Matth. Aquavivi gedruckt wurden, zu welcher ihn besonders der Umstand veranlaßte, daß in der letztgenannten Vorrede viele musikalische Bemerkungen sich befinden, die gründliche Kenntnisse der Harmonie und überhaupt der musikalischen Kunst voraussetzen, — diese Vermuthung wird von Gerber dahin berichtiget, daß ein gewisser Julius B., Secretair eines Grafen von Dietrichstein in Mähren, und nicht unser B. diese Werke geschrieben habe. Er gründet seine Behauptung darauf, daß jener J. B. in der besprochenen Vorrede selbst Capo d'Istria als seinen Geburtsort angiebt, während die Titel der Werke des Capellmeisters G. Bellini gar keinen Zweifel mehr über die Richtigkeit seiner angegebenen Herkunft übrig lassen. — 2) Giovanni B. war ein berühmter Sopransänger, Castrat, aus Florenz gebürtig, zur Zeit des großen Hasse (um 1750) aber bei der Oper in Dresden angestellt, wo er besonders durch die Arie „Consola il Genitore" in der „Olympiade" den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer machte. Gerber erinnerte sich in seinen alten Tagen noch der Thränen, die er bei deren Anhören geweint. Als der 7jährige Krieg die deutschen Reiche sehr beunruhigte, und an manchen Orten, so auch zu Dresden, für den Augenblick die nachtheiligsten Folgen auf die Kunst und deren Anstalten ausübte, ging B. in sein Vaterland zurück, sang daselbst noch einige Jahre auf mehreren Bühnen mit gleich außerordentlichem Beifalle, und starb endlich im J. 1760 zu Neapel. 24.

Bellini, Vincenzo, geb. den 3. Nov. 1802 (nicht 1808 rc., wie es an a. O. heißt) zu Catania in Sicilien; ist ein Zögling des K. Neapolit. Conservatoriums, schrieb während seiner Studienjahre, unter den Meistern Tritto und Zingarelli, als jugendliche Vorarbeiten mehrere einzelne Stücke und Concert-Sätze für die Flöte, Clarinette, und Fagott; — eine Cantate: „l'Imene," — 15 Ouverturen, und Sinfonien; — verschiedene Kirchenwerke, 3 Vespern, 2 Dixit Dominus, 3 Messen, u. a. — 1824 für das Theater des Institutes seine Erstlingsoper: „Adelson e Salvina"; zwei Jahre später für San Carlo: „Bianca e Gernando"; 1827 für die Scala in Mailand: „Il Pirata," welchen in kurzen Zwischenräumen folgten: „la Straniera," — „i Montecchi e Capuleti," — „la Sonnambula," — „Norma," — und „Beatrice Tenda." Im Durchschnitt machten alle diese Werke Furore; denn der jugendliche Meister war vom Glücke auserkohren, für eine Pasta und Lalande, für Rubini und Tamburini componiren zu können. Davon abgesehen sind auch seine Partituren denn doch fleißiger und correcter, als gewöhnlich, gearbeitet; die Brillenbässe und leidigen Bettel-Cadenzen erscheinen wenigstens seltener, und er soll sogar den Hochverrath beabsichtigen, die Bonbons seiner Landsleute, die delicieusen Cabaletten, dereinst gänzlich zu verbannen. — Ein derley Attentat wird aber nur alsdann glaublich, wenn man die Thatsache weiß, daß Bellini die deutschen Tonhelden Haydn, Mozart und Beethoven leidenschaftlich verehrt, deren Werke selbst besitzt, genau kennt, und sorgfältig durchstudirt; wie denn auch erinnernde Anklänge Zeugenschaft davon geben. — Es ist daher nur zu wünschen, daß ihn Rossini's Beispiel, und der blendende Reiz des Honorars nicht zum Schnell- und Viel-Schreiben verführen möge, sonst müßten die besten Vorsätze ersterben, und er selbst — obwohl zum Besseren berufen — dennoch wie so viele vor und hinter ihm, — im Schlamme der alltäglichen Gemein-

helt untergehen. Im Sommer 1834 schrieb er in Paris für die ital. Bühne seine neueste Oper „die Puritaner in Schottland.“ Im Herbst nach Neapel zurückgekehrt arrangirte er dieselbe auch für das dortige k. Theater. Noch zwei andere Werke hat er jetzt (Januar 1835) in Arbeit. — d.

Bellini hat in Neapel den Titel eines Capellmeisters erhalten. Von seinen Opern sind in Deutschland mit Erfolg gegeben worden: „Il Pirata“ (der Pirat), „La Straniera“ (die Unbekannte, zuerst in Berlin 1831), „Norma“ und „i Montecchi e Capuleti“ (deutsch: Romeo und Julia). Anfangs war dennoch Rossini Bellini's Vorbild; die Selbstständigkeit seines Geistes aber ist es, welche ihn kein Vorbild als solches blind verfolgen läßt; eine eigene Quelle trägt er in sich, aus welcher er schöpft, und das Studium der Werke jener deutschen Meister darf nur als der Henkel an dem Kruge angesehen werden, mit welchem er schöpft. Dies beweist seine Vorsicht und Ueberlegung, mit welcher er augenscheinlich bei seinen Dichtungen zu Werke geht, die ihn zwar weniger genial erscheinen lassen als Rossini, aber um derentwillen gerade wir noch Großes von ihm erwarten dürfen, so bald nur erst Verstand und Fantasie bei ihm im Reinen mit einander sind; denn auch der größte Genius, der im Adlerfluge den Künstler auf des Parnasses Gipfel schwingt, hält ihn unsicher und gefährlich schwebend hier, wenn er nicht seine Kunst durchdacht und begriffen hat. Wir haben den „Pirat“ und „die Unbekannte“ vor uns: unstreitig befindet sich B. in einer Krise, geht er glücklich aus derselben hervor, er kann der Luther der italienischen Musik werden; seine gründlichen Modulationen, seine natürlich fließenden Melodien, seine mäßig und besonnen angewandten Orchestereffecte, seine einfach wohlthuende Instrumentation, mögen nur um etwas noch gewinnen an Glanz, beseelendem Rhythmus, an Kühnheit, Kraft und ästhetischer Wahrheit, und — wir sagen es mit Zuversicht voraus — die meist gedankenlos tändelnde, weichlich wollüstige Kunst, wie sie seit Rossini jetzt in Italien herrscht, wird ihre Tage gelebt haben. So bald nur der Italiener sein schönes Kunstmetall wieder klingen hört, wird er gern entfliehen dem leeren Geklingel, und in B. scheint jenes vergraben zu seyn. d. Red.

Bellmann, Carl Gottfried, Fagottvirtuos und Hof-Instrumentenmacher zu Dresden, wurde geb. zu Schellenberg am 11. August 1760 (irrig behaupten Andere zu Schloß Augustenburg), lernte zuerst bei seinem Vater, einem der besten Gehülfen des berühmten Silbermann, nach dessen frühzeitigem Tode alsdann beim Hoforgelmacher Treubluth in Dresden sowohl die Clavierinstrumenten- als Orgelbaukunst; Clavierspielen so viel, als zu seiner eigenen Kunst, zur Beurtheilung ꝛc. seiner Instrumente nöthig war, bei dem Organisten Dorn zu Schellenberg; Fagottblasen, welches er mehr liebte und worin er es auch zu einer achtungswerthen Fertigkeit brachte, nachgehends bei dem Chürfürstl. Capellmusicus Schmidt in Dresden. Sein Etablissement in dieser Stadt gründete er im J. 1783; Anfangs waren seine Geschäfte zwar von geringerer Ausdehnung, mit der Verbesserung und Vervollkommnung seiner Instrumente nahmen dieselben jedoch so schnell darin zu, daß er in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts schon zu den berühmtesten Instrumentenmachern Deutschlands gehörte. Der Ton und die solide Bauart seiner Instrumente wurden gleich sehr gerühmt; besonders verfertigte er gute Flügel, die denen aus der damaligen Schiedmaier'schen Fabrik zu Nürnberg vollkommen gleich gewesen seyn sollen, und mit 22 bis 45 Louisd'or bezahlt wurden. Mit mehreren derselben verband er ein 2octaviges Pedal von tief c bis eingestrichen c, dessen 16füßiger Baß dem Tone des Contraviolon sehr ähnlich gewesen

seyn soll. Seine tafelförmigen Fortepiano's standen im Preise von 16 bis 36 Louisd'or. Von 1812 an traten dieselben jedoch, so wie überhaupt alle Instrumente seiner Fabrik, gegen viele andere aus Wiener=, auch Berliner= und Augsburger=Fabriken immer mehr in den Hintergrund, so daß man endlich in den neueren Zeiten, außerhalb eines engen Kreises, fast gar nichts mehr davon gehört oder gesehen hat.

Belloc, Signora, eine der vortrefflichsten italienischen Sängerinnen neuester Zeit, auch als Schauspielerin sehr berühmt, nach der Behauptung Einiger in Mailand von französischen Eltern geboren; gewiß ist wenigstens, daß sich von dort, von Mailand aus, ihr Ruhm weit verbreitete, und sie eine geraume Zeit daselbst an dem Theater della Scala als Prima Donna glänzte. Der Umfang ihrer Stimme ist zwar nicht groß, aber von einem Silber=Metall, von einem Wohllaut sind die wenigen Töne derselben erfüllt, daß sie, besonders bei ihrer graziösen Action, die geeigneten Parthien, wie z. B. die Titelrolle in Paer's „Agnese," überhaupt alle ersten Sopranparthien der Opera semiseria, mit einer Meisterschaft darstellt, die, tief ergreifend, für die meisten Sängerinnen unserer Zeit als vollkommen unerreichbar, unnachahmlich erscheinen dürfte. Daher ist sie denn auch, als zugleich trefflich geschult, ein Stern der neuen italienischen Oper, der weit herüberleuchtet in die deutschen Gauen, und auch hier, obschon nie selbst erschienen, seinem Werthe volle Geltung verschafft. Warum die Signora so wenig reiste, und ihr Vaterland fast nie verließ, ist uns unbekannt; dem allein aber haben wir es zuzumessen, daß wir keine genauere Nachrichten über ihr Leben und Wirken mittheilen können. 39.

Belloli, Luigi, Virtuos auf dem Waldhorn und Lehrer seines Instruments am Conservatorium der Musik in Mailand, wo er am 15. Oct. 1817, noch in seinen besten Jahren, an einem Schlagflusse starb. Durch seinen Tod erlitt die Musik in Mailand einen großen Verlust, denn wiederholt wurde früher aus Italien versichert, daß er schwerlich von einem Virtuosen auf seinem Instrumente übertroffen werden dürfte. Von seinem Compositionstalent zeugen mehrere vortreffliche Werke, von denen ein Lehrbuch: „Metodo per il Corno di Caccia" (Waldhornschule) Mailand bei Ricordi. „J Crociati" (die Kreuzritter), Ballet im Clavierauszuge. Mailand bei Ricordi. — „J Cavalieri del Tempio" (die Tempelherren) Ballet 1816 für Mailand (wurde sehr gelobt) — und 12 Studien für das Waldhorn, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, gedruckt wurden, mehrere schätzenswerthe Conzerte und andere Stücke für das Waldhorn aber sich noch im Manuscript befinden. v. Wzrd.

Bellonion nannten die Instrumentenmacher Kaufmann, Vater und Sohn, aus Dresden, das von ihnen im J. 1812 erfundene, mechanische musikalische Kunstwerk, Automat, welches verschiedene mehrstimmige Trompetenstücke unter Begleitung der Pauken spielt. Dasselbe ist, wie natürlich, ein Trompeten=, Rohr= oder Zungenwerk, das, wie die Drehorgeln, vermittelst Umdrehung einer Walze, durch Uhrwerk aber, und eines Balges in Bewegung gesetzt wird, — eine vervollkommnete Nachbildung des Mälzel'schen Trompetenwerks, deren Pfeifenkörper wirkliche, an dem obern Theile des von Mahagoniholz und Bronze gebauten Gehäuses, in Gestalt einer Trophäe, angebrachte Trompeten sind. Diese haben zwar eine jede nur einen Ton, allein die Zahl derselben (24) erzeugt doch Mannigfaltigkeit. Die beiden Pauken befinden sich an dem unteren Theile, und sind hier in der Weise auf die Kanten gestellt, daß der Zuschauer das Tractement derselben vollkommen deutlich beobachten kann. Eine jede da=

von wird von 4 bis 6, nicht zugleich, sondern nach einander taktmäßig niederfallenden Klöppeln angeschlagen. Besonders merkwürdig ist, daß das Trompeten= und Paukenwerk mit forte und piano wechselt, ein crescendo und decrescendo hervorbringen kann, wodurch das Spiel des ganzen Instruments in der That recht wirkungsvoll wird. Bei jenem, dem Trompetenwerke, geschieht das durch ein stärkeres und schwächeres, zunehmend heftigeres und abnehmend gelinderes Anblasen des Windes; bei diesem, dem Paukenwerke, durch einen eigens dazu gefertigten Klöppel, der beim crescendo den übrigen noch zu Hülfe kommt, beim piano aber ruht. Begreiflicher Weise stehen die Pfeifen oder Trompeten mit ihrem Mundstücke in einer durch Ventile verschlossenen Windlade, und erhalten eine jede davon den anblasenden Wind und die durch ihre Construction modificirte eigenthümliche Intonation nur nach Oeffnung des Ventils; überhaupt beruht die ganze Einrichtung des übrigens sehr einfachen Werkes auf der von Mälze erfundenen, für die Verbesserung der Trompetenregister an Orgeln sehr wichtig gewordenen Vorrichtung, welche die natürliche Embouchure des Menschen an der Trompete nachahmt, doch hielt auch Carl Maria v. Weber, nach einer genauen Untersuchung, dasselbe für viel vollkommner als die ähnliche Mälzelsche Maschine, theils wegen des vorhin erwähnten forte-piano, theils auch darum, weil das unangenehme doppelte Anschlagen der Paukenklöppel bei Mälzel auf dem B. nicht statt findet. Aus diesem ging dann das berühmte Kaufmann'sche Automat „der Trompeter" (s. dies.) hervor.

Bellsonore, s. **Bellesonore**.

Bemetzrieder. Unter diesem Namen erschien (1771) ein literarisches Werk, unter dem Titel: „Leçons de claveçin et principes d'harmonie." Dies Werk fand vielen Beifall und die Critik hielt es für gründlicher als Alles, was in der Art vor ihm geschrieben worden sey. B. schrieb nun: „Lettres en réponse à quelques objections faites sur mes leçons de Clavecin," in welchen Briefen man viel Selbstgenügsamkeit finden wollte. Dem zunächst (1776) erhielten wir einen „Traité de musique, concernant les tons, les harmonies, les accords, et le discours musical," welchem (1778) des Verfassers „Reflexions sur mes leçons de musique" folgten. Die Abhandlung erlebte (1780) eine neue Auflage, und Giffard Bernard zu London übersetzte sie in das Englische. Der Mercure de france (Avrill 1780) kündigte ein neues Werk des Verfassers an: „Nouvel Essai sur l'harmonie, suite du Traité sur la musique," und das Journal de Paris spricht zu gleicher Zeit von einem anderen: „Exemples des principaux elémens de la composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'harmonie," betitelt. Im ersten Jahre der Republik war von Monsieur Bemetzrieder, dem Namen nach ein Deutscher, zu Paris, „La science et la pratiquè de l'harmonie, mise a la portée des amateurs, exécutable sur le piano, ou la harpe" im Druck erschienen. Eine neue Titelsucht, doch nicht so thörigt und schädlich, wie die deutsche. Herr B. war demnach nur musikalischer Schriftsteller; seine Enthaltsamkeit in irdischen Dingen wird sehr gerühmt, aber aus Gründen wohl, denn da, wo man ruft: „Musik! Musik! Nichts über Musik!" wie das so ziemlich in allen Landen geschehen mag, und auch B. in seinen Werken mit einzustimmen, namentlich in Beziehung auf seine Person, gar nicht ansteht, da kann der Literatus der Musik wahrlich keine Schätze sammlen. G.

Bencini, Pietro Paolo, seiner Zeit berühmter italienischer Componist, aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Rom, wo schon

im J. 1700 in der Kirche della Archiconfraternità della Pietà ein von ihm componirtes 4stimmiges Oratorium: „L'Innocenza protetta," aufgeführt wurde. Auch in dem fürstl. Sondershausischen Musikarchive befindet sich, wie Gerber versichert, noch eine Composition von ihm, eine Solocantate: „Lumi ch'in fronte al mio bel sole," für Sopran mit Generalbaß. Vergleiche hierüber auch Alueri. Um 1743 war er, wie Baini versichert, Capellmeister an S. Pietro im Vatican; er starb am 6. Juli 1755.

Benda. Der Stammvater dieser berühmten Künstlerfamilie war Hans Georg, ein Leinweber im Dorfe Alt-Benatka (Bunzlauer Kreis), der mehrere Instrumente spielte, vorzüglich Hoboe, Schalmei und Hackebrett. Seine vier Söhne (s. unten den Nachsatz d. Red.) folgten der Reihe nach auf einander: Franz, Johann, Georg und Joseph.

Benda, Franz, geb. am 25. November 1709 zu Alt-Benatka in Böhmen, kam in früher Jugend seiner schönen Stimme wegen an die Nicolai-Kirche nach Prag, welchen Posten er nach einem Jahre heimlich verließ, und in Dresden unter die Capellknaben aufgenommen wurde. Als er nach $1^1/_2$ Jahren auf einer ohne Erlaubniß angetretenen Reise in sein Vaterland seine Stimme verlor, mußte er sich entschließen, mit einer herumziehenden Prager Musikbande Tänze auf der Violine zu spielen *), wo er von einem blinden Juden, Löbel, nicht wenig Strich und Ton lernte. In seinem 18ten Jahre studirte er in Prag unter Konyczek mit angestrengtestem Fleiße das Violinspiel, ging nach 10 Wochen nach Wien und bildete sich dort weiter vorzüglich durch Hören des berühmten Franciscello **). Im 20sten Jahre wurde er in Warschau beim Starosten Szaniawski Capellmeister, wo er äußerst angestrengt $2^1/_2$ Jahr aushielt, und dann an der Königl. polnischen Capelle angestellt wurde. 1732 erhielt er einen Ruf zum Prinzen von Preußen nach Rupin, dem nachmaligen Friedrich dem Großen. Hier studirte er unter Graun und Quanz Vortrag und Composition. Nach dem Tode Graun's erhielt er 1771 die Concertmeisterstelle, begleitete stets des Königs Flötenconcerte und starb zu Potsdam an gänzlicher Entkräftung am 7. März 1786. Er war Stifter einer eigenen Schule des Violinspiels, die weder der Tartinischen, noch irgend einer anderen sich anschloß; man könnte sie am kürzesten die schön singende nennen, denn Sänger waren vorzüglich seine Vorbilder gewesen und die eigene Uebung des Gesanges hatte ihn zum glanzvoll singenden Meister auf seinem Instrumente gemacht, so daß ihm Viele, auch Ausländer, nacheiferten, die später sich als Erfinder ihrer aus Deutschland geholten Art, wie das öfter ging, geltend zu machen wußten. Hiller beschreibt dessen Spiel in der Lebensbeschreibung unsers Meisters so: „Sein Ton auf der Violine war einer der

*) Zu der Pr. Musikbande ging B. später. Auf der Reise von Dresden verlor er seine Discantstimme; während eines kurzen Aufenthaltes bei seinen Eltern aber erhielt er eine sehr schöne Contra-Altstimme, gleich darauf ging er wieder nach Prag, wurde daselbst im Jesuiten-Seminar aufgenommen, die herrliche Stimme des Contraaltisten Gaetano Orsini, die er hier 1723 bei Carls VI. Krönung — bis zu Thränen gerührt — hörte, feuerte ihn zu fleißiger Uebung an, er wurde dann bei dem Chore der Kreuzherren angestellt, in welche Zeit auch sein erster Compositionsversuch mit einem Salve Regina fällt, und nun erst, als er auch seine Altstimme verloren und seine Eltern noch einmal besucht hatte, faßte er, durch bedrängte Umstände genöthigt, den Entschluß, mit jener Bande umherzuziehen.
Anmerk. d. Red.

**) In Wien trat er zuerst in die Dienste des Grafen v. Uhlefeld, dann bald des Feldmarsch. Montecuculi, ferner des Baron Andler, der ihn mit nach Herrmannstadt in Siebenbürgen nahm, dort endlich des Marquis v. Luneville, der ihn wieder mit nach Wien zurücknahm, und hierauf erst ging er mit drei Anderen nach Warschau. Anmerk. d. Red.

schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbaare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolge zog." — Deshalb hat er sogar im Gesange vortreffliche Schüler gezogen, am meisten für die Violine, die seit jener Zeit sehr beliebt wurde und mächtig ins Kunstleben eingriff. Es sind von ihm 12 Solos für die Violine in Paris und ein Flötensolo in Berlin gestochen worden. Eine Menge anderer, nebst vielen Concerten und Sinfonien verbreiteten sich als Manuscript. Nach seinem Tode erschienen noch bei Kühnel in Leipzig „Etudes de Violon, ou Caprices. oeuv. posth. Liv. I, II"; und „Exercices progress. pour Violon Liv. III." Ebend. Alle diese Werke sind noch jetzt bestens zu empfehlen. Von seinen vier Töchtern: Wilhelmine, Mar. Caroline, Henriette, Juliane (geb. 1752), waren die zweite und vierte sehr anmuthige Sängerinnen, vermählt mit den Capellmeistern Wolff und Reichardt. Sein ältester Sohn — 1) Friedrich Wilhelm Heinrich, gewöhnlich nur Friedrich genannt, geb. zu Potsdam 1745, wurde durch den Unterricht seines Vaters ein sehr geschickter Violinspieler, größer noch als Clavierspieler und Componist, besonders für Instrumente. Außer mehreren Sonaten für Clavier oder Harfe, ohne Begleitung und mit der Flöte, Violine und dem Violoncelle, sind von ihm gedruckt worden mehrere Flöten-Solos, Violin-Concerte, Trios für Streichinstrumente und für Clavier mit Streichinstrumenten u. s. w., die sich großen Eingang verschafften. Auch seine Gesangscompositionen fanden Antheil, z. B. die Cantaten „Pygmalion" und „die Grazien"; das Oratorium „die Jünger am Grabe des Auferstandenen" (wofür er aus Petersburg eine goldene Dose erhielt); ein anderes, „das Lob des Höchsten," 1806 in Potsdam aufgeführt; die Oper „Orpheus," die, wie „die Grazien," im Clavierauszuge erschien; die Operette „das Blumenmädchen," gedichtet von Fried. Rochlitz, ließ kalt und ist besser von Bierey componirt worden. Als Cammermusicus endlich pensionirt starb er in Potsdam am 19. Juni 1814. — 2) Carl Herrmann Heinrich (gewöhnlich Carl genannt), jüngster Sohn Franzens, geb. zu Potsdam am 2. März 1748, kam seinem Vater im Vortrage des Adagio auf der Violine am nächsten, schrieb auch mehrere treffliche Stücke dieser Art. Vom Correpetitor beim Ballet der großen Oper zu Berlin ernannte ihn der König, dessen Lehrer in der Musik er war, 1802 zum Concertmeister. Pensionirt schrieb er unter Anderem auch Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio für Dilettanten des Clavierspiels, die man 1819 in Nro 48 der Leipz. allgemeinen musikalischen Zeitung nachlesen kann. Sein letztes Schicksal ist uns unbekannt.

Benda, Joh., der 2te Sohn Hans G—s, geb. 1713, war Violinist, zeichnete sich jedoch weniger aus, wurde von seinem Bruder Franz von Dresden als Cammermusicus nach Berlin gebracht, wo er schon 1752 starb, nur einige Violinconcerte im Manuscript hinterlassend. Weit berühmter dagegen und noch jetzt in hohen Ehren ist

Benda, Georg, der 3te Sohn Hans G—s, ein fertiger Claviersp. und Hoboenbläser, geboren 1721. Nach dem Regierungsantritte Friedrichs des Großen (1740) wurden alle Geschwister Franzens nach Berlin gezogen, seit 1742 als königl. Cammermusiker. Hier entfaltete sich auch Georgs Talent zur Composition sehr schnell. 1748 folgte er einem ehrenvollen Rufe zum Capellmeister nach Gotha an Stölzel's Stelle. Der Herzog Friedrich III, ein großer Musikfreund, unterstützte ihn 1760 zu einer Reise nach Italien.

wo er Hasse's und Schweizer's Bekanntschaft machte. Vor seiner Reise nach Italien hatte er sich nicht nur als vortrefflicher Violinspieler und noch mehr als Hoboebläser, sondern auch als Kirchencomponist (4 Jahrg.) ausgezeichnet. Nach seiner Rückkehr schrieb er die Opern „Xindo riconosciuto" und „il buon marito" (ein Intermezzo). Die entscheidendste Anregung erhielt er jedoch nach dem Tode des Herzogs Friedrich III 1772 durch die Beschaffenheit der Seiler'schen Schauspielergesellschaft, die aus Weimar nach dem Brande des Schlosses hieher kam mit ihrem Musikdirector Schweizer, der ihn wieder zu theatralischen Arbeiten begeisterte. Da brachte die von Allen bewunderte Schauspielerin Brandes ihn auf den Einfall, ihr mimisches und declamatorisches Talent mit Musik verbunden auf dem Theater zu nutzen. Gotter und Engel, die zufällig anwesend waren, wurden zu Rathe gezogen und Herr Brandes lieferte den Text dazu. Zwar hatte allerdings Rousseau in ähnlicher Weise sein Melodrama „Pygmalion" versucht, allein es steht außer allem Zweifel, daß Benda bis nach der theatralischen Aufführung seines ersten Duodrama „Ariadne auf Naros" (1774) nicht die geringste Kenntniß von Rousseau's Unternehmen hatte. Abgesehen davon, daß Benda's Arbeit weit über dem Versuch des berühmten Franzosen steht, bleibt Georg B. der Erfinder der Melodramen für Deutschland. Schon die Neuheit dieser in gewisser Hinsicht wunderlichen Gattung hätte Aufsehn machen müssen; noch mehr aber waren es die Originalität und Wahrheit des Ausdrucks, die diesem seltenen Spiele überall den größten Beifall brachten und seinen Namen verbreiteten. Die herrlichen Musikschilderungen aller Leidenschaften: der Furcht, der Freude, des Entsetzens, ergriffen alle Seelen. Auf allen Theatern wurde es gegeben, ins Französische und Italienische übersetzt gelangte es auch im Auslande größtentheils zu hohen Ehren. Der Clavierauszug erschien 1778, die Partitur mit deutschem und französischem Texte 1781 (in welchem Jahre er auf Zureden einer gebildeten Dame sich entschloß nach Paris zu reisen, wo er sein Werk auf dem italienischen Theater selbst dirigirte, wofür er die Reisekosten erhielt, aber auch mehrere Widersprüche im Mercure de France erfuhr), ein neuer Clavierauszug nach verbesserter Partitur 1782 und für ein kleines Orchester ohne Bläser eingerichtet 1785. Darauf folgte sein zweites Werk dieser Art „Medea," Text von Gotter, das mit demselben Beifalle aufgenommen und in verschiedenen Uebersetzungen auch im Auslande, namentlich in Frankreich und Italien, gegeben wurde. Der Clavierauszug derselben kam 1778 heraus. Noch ein drittes Melodram schrieb er zu Wien: „Almansor und Nadine," deutsch und französisch, mit Arien und Chören durchwebt, was 1802 in Wien gedruckt wurde, allein weniger als jene beiden sich verbreitete. Die Anzahl seiner immer sehr kenntnißvollen, wahrheitgetreuen, gemüthlichen und oft höchst lieblichen Compositionen ist sehr groß. Im treffenden Recitativ und tiefgefühltem Cantabile ist er am meisten ausgezeichnet bis zur Größe. Im Ganzen war er auch in seinen vielen Instrumentalwerken bedeutend, die zu seiner Zeit sehr beliebt waren, z. B. in seinen Sinfonien, Concerten, Sonaten. Die genanntesten seiner Werke sind: der Dorfjahrmarkt, Operette (im Clavierauszuge 1776); Walder (Clavierauszug 1777); Romeo und Julia (Clavierausz. 1778); der Holzbauer (1778); Pygmalion, Monodram (1780); das tartarische Gesetz (Auszüge daraus 1787); Lucas und Bärbchen (Clavierausz. 1786); das Findelkind (Clavierausz. 1787); Orpheus (Clavierausz. 1787); die Flucht der Lalage; Cephalus und Aurora, Cantate ꝛc. Sein Schwanengesang, componirt in seinem 70sten Jahre war: „Benda's Klagen" Cantate mit Begleitung des Streichquartets (Leipzig

1792). — In seiner Jugend war der ausgezeichnete Mann sehr lebelustig, verstand auch zu essen und zu trinken; dazu war er ein Meister im Zerstreutseyn, der im Stande war, die meisten Franzbrode von der Tafel eines Wirthes blos in Gedanken aufzuzehren und die Magd, die zur Leichenbestattung seiner sehr geliebten Frau Geld verlangt, anzureden: „Ihr wißt, daß ich mich damit nicht abgebe; geht zu meiner Frau und laßt euch welches geben." Man findet Vielerlei dergleichen im II. Bande der Leipziger allgem. musik. Zeit. S. 876 ꝛc. 28 Jahre hatte er in Gotha seinem Amte mit 1200 Thaler Gehalt rühmlichst vorgestanden, als er sich um seines Nebenbuhlers Schweizers willen zurückgesetzt glaubte und 1778 seinen Abschied forderte, ohne sich eine Pension vorzubehalten. Wirklich ging er nach Hamburg, wo ihn Schröder gern als Musikdirector annahm. Allein das Theater wurde ihm bald lästig und er wanderte nach Wien, wo er eine Zeit lang mit Beifall musikalische Unterhaltungen gab. Von hier streifte er weiter, wurde natürlich jedoch in seinem Alter des Herumziehens auch bald müde und kehrte nach Gotha zurück. Der Herzog verwilligte ihm sogleich 200 Thl., wozu der Prinz noch 200 zulegte. Damit lebte er nun zurückgezogen zuerst im Dorfe Georgenthal, 3 Stunden von Gotha. Hier sammelte er seine Clavierstücke, deren erster Theil über 2000 Pränumeranten erhielt. Nach seiner Zurückkunft aus Paris ging er wieder in sein Dörfchen, dann nach Ohrdruff, 1788 nach Ronneburg und endlich nach Küstritz, wo ihn nur noch die Natur erheiterte. An der Kunst nahm er so wenig Antheil, daß er sagte: Jede Feldblume gewährt mir mehr Vergnügen, als alle Musik. Er starb 1795. — Sein Sohn, Friedrich Ludwig Benda, wurde 1746 zu Gotha geb., war 1771 Musikdirector beim Seiler'schen Theater, 1782 zu Hamburg, wo er eine damals berühmte Sängerin, Dem. Rietz, heirathete, mit welcher er nach Berlin und Wien reiste, und darauf in Dienste des Herzogs von Mecklenburg ging (er war guter Violinspieler). In Ludwigslust lebte er aber nicht glücklich mit ihr, u. ließ sich von ihr scheiden. 1788 heirathete sie einen Flötisten, Herrn Heyne, mit dem sie reiste. Diese Felicitas Agnesia (geb. zu Würzburg 1756) war aber so veränderungssüchtig, daß sie 1797 zu Reval als Sängerin mit ihrem fünften Manne, Herrn Zeibisch, auftrat. 1779 wurde von Fr. Ludwig eine Oper: „der Barbier von Sevilla," in Leipzig gedruckt; III Violinconcerte, und 1787 das Narrenballet. Auch seine übrigeu Operetten „die Verlobung" (1790); „Louise" (1791), und „Mariechen" (1792), wie mehrere Cantaten sind vergessen. Er lebte ziemlich lustig und starb plötzlich als Musicdirector der Concerte in Königsberg am 27. März 1793.

Benda, Joseph, der vierte Bruder Franzens und Georgs, war 1724 oder 25 geb. worden, erhielt nach dem Tode seines ältesten Bruders die Concertmeisterstelle und wurde vom König Friedrich Wilhelm II. mit 800 Thlr. pensionirt. Er starb, als Violinspieler gerühmt, 1804, nachdem er seinen Sohn, Ernst Friedrich, geb. zu Berlin 1747, Capellmusiker und Mitstifter des Berliner Liebhaberconcerts (1770, s. Bachmann), schon im März 1785 durch den Tod verloren hatte. † b.

Benda, Anna Franziska, die einzige Schwester der obigen vier Brüder, und eine der größesten, schulfertigsten Sängerinnen ihrer Zeit, wurde geb. 1726, verheirathete sich an den Cammermusicus Hattasch in Gotha, wohin sie ihrem Bruder Georg gefolgt war, und starb daselbst im J. 1780. — Ueber Madame Benda s. oben Friedrich Ludwig B. und auch Heyne. — Ein nicht zu jener Familie gehöriger merkenswerther Künstler war auch Felix Benda, Organist bei den Serviten an

der Michaelskirche zu Prag, Meister seiner Kunst, Lehrer des nachher berühmten Segert, wurde geb. um 1700 zu Skalsko in Böhmen und starb 1768 bei den barmherzigen Brüdern zu Prag; hat mehrere im Manuscript gebliebene Oratorien, Messen, Litaneien und dergleichen gesetzt, die ihn als erfahrnen und gründlichen Contrapunktisten beurkunden. d. Red.

Bendeler, Johann Philipp, Cantor und Schulcollege zu Quedlinburg, geb. zu Riethnordhausen, einem Dorfe bei Erfurt (das Jahr läßt sich nicht mit Zuverlässigkeit angeben), gest. 1708 zu Quedlinburg Sonntags in der Kirche plötzlich am Schlagflusse, war ein für seine Zeit sehr fertiger Orgel- und Clavierspieler, gründlicher, tiefdenkender Musiker und fleißiger Schriftsteller. Unsere Zeit besitzt noch folgende sehr lehrreiche Werke von ihm: 1) Aerarium melopoeticum, Nürnb. 1688. Fol., worin er die Veränderung der schlechten musikalischen Intervalle nachzuweisen sucht; 2) Organopoeia, Merseburg 1690. 4., ein wichtiges Werk über das ganze Wesen, die Bauart, Behandlung ꝛc. ꝛc. der Orgel, bis ins Einzelnste, nebst einem Anhange über die Verbesserung, namentlich zweckmäßigere Bekielung der damaligen Spinette, Clavicymbel u. dergl. Instrumente, erlebte mehrere verschiedene Auflagen und Ausgaben, auch unter dem Titel „Orgelbaukunst"; 3) Directorium musicum, Quedlinburg 1706. 4., eine Erörterung mehrerer damals zur Sprache gebrachter Streitfragen über die Rechte ꝛc. eines Musikdirectors, welche selbst einer juridischen Behörde zur Entscheidung vorgelegt worden waren; 4) Collegium musicum de Compositione. Zu den folgenden beiden Werken: 5) Planimetria practica, Quedlinburg 1700. 4. und 6) Quadratura circuli, Frankf. u. Leipzig 1700, veranlaßte ihn die festgefaßte Meinung, er sey der Entdecker der Quadratur des Zirkels. Weit berühmter als er war sein Sohn

Bendeler, Salomo, geb. zu Quedlinburg 1683, gest. 1724 zu Braunschweig in einem Alter von noch nicht voll 41 Jahren. Dieser, an Körper wohlgebaute Mann hatte eine merkwürdige Baßstimme. — Schon als Knabe reichte sein Alt bis zum kleinen c, und zwar mit einer Kraft und Rundung, wie sie bei jüngeren Menschen selten gefunden wird. Dies bestimmte den Musikkundigen Vater, dem überhaupt die vielversprechenden Anlagen zur Musik, welche der Knabe frühzeitig entwickelte, nicht entgangen waren, ihn ganz für die Tonkunst und namentlich zum Sänger zu erziehen. Der Baß, der nach Vollendung der Mutation an die Stelle des Altes trat, übertraf diesen, auch verhältnißmäßig, noch bei Weitem in jeder Hinsicht, an eigentlicher Klangschönheit so wie an Kraft, Fülle und Biegsamkeit. Kaum 18 Jahre alt gelangte er hinab bis ins tiefe C, später dann bis Contra B; sein Vater, dies bewundernd, verdoppelte die Aufmerksamkeit auf seine eigentliche Schulbildung; nach 2 Jahren hielt er auch diese für vollbracht, und der mächtige Bassist ging auf Reisen. Das Ziel derselben war Italien, und die glänzendsten Anerbietungen, die ihm an verschiedenen Höfen Deutschlands zum bleibenderen Engagement gemacht wurden, hielten ihn nicht ab, dasselbe zu verfolgen. Wie in Deutschland so machte auch in Italien seine Stimme das größte Aufsehen; ihre Kraft besonders war etwas Unerhörtes: in Mailand einst das tiefe B mit 4 Posaunen zugleich 4 Tacte lang aushaltend, übertönte er dieselben mit einem noch angenehmeren Klange, der seltsam zauberisch auf die Zuhörer wirkte. Das erweckte die Eifersucht der italienischen Sänger; man suchte ihn auf alle mögliche Weise zu verdächtigen, fortzuschaffen, machte sogar Anschläge auf sein Leben; er mußte flüchten, reiste eiligst nach Deutsch-

land, von hier aber bald, nach einem kurzen Aufenthalte in Frankfurt und den südlichen Gegenden (1704) wieder nach London. Dort war die Bewunderung seiner Stimme noch größer, erreichte den höchsten Grad aber, als er durch ein Orchester von 50 Instrumenten im fortissimo mit dem ausgehaltenen tiefen Es durchdrang, und am nächsten Sonntage die vollständig registrirte große Orgel in der St. Paul-Kirche daselbst überschrie. Man bot ihm ein Engagement unter jeder beliebigen Bedingung; aber er, ein schlichter, biederer Deutscher, wußte dem englischen Hochleben und Stolze keinen Geschmack abzugewinnen, kehrte daher 1706 nach Deutschland zurück, ließ sich zuerst in Hamburg, dann in Braunschweig und Leipzig hören und kam endlich nach Danzig, wo der Klang seiner Stimme von dem seltsamsten Einflusse auf eine schwangere Frau war. Als guter Orgelspieler nämlich pflegte B., wohin er kam, die Kirchen zu besuchen und sich auf seinem großen Instrumente hören zu lassen; dasselbe that er auch hier in Danzig gleich am dritten Tage nach seiner Ankunft; kaum aber hat er sich nach der Predigt vor die Orgel gesetzt, ein wenig präludirt und dann seine Stimme laut durch die Orgel ertönen lassen, als auf einmal unten im Schiff der Kirche ein störender Auflauf von Frauen mit lauter ängstlichen Gesichtern entsteht, und endlich sich auch ein Paar Männer dazwischen drängen, — er hört auf zu spielen und zu singen, erkundigt sich nach der Ursache und erfährt, — die schwangere Frau eines vornehmen Rathsherren sey durch seinen Gesang so sehr erschüttert worden, daß sie schleunigst einen Sohn geboren habe. Nach der Versicherung des herbeigerufenen Arztes war die zwar zu frühe Geburt so glücklich von statten gegangen, daß der Hr. Rathsherr B. nicht allein zur Kindtaufstafel lud, sondern auch, unter der Versicherung, daß seine Frau noch niemals so glücklich, und wie sie behaupte, so wohlfühlend geboren habe als dieses Mal, aus Dankbarkeit für solchen Dienst 30 Cremnitzer Ducaten schenkte. Nach der Zeit (1717) berief ihn der Herzog von Braunschweig als Cammersänger an seinen Hof. B., ein leidenschaftlicher Jagdfreund, nahm diesen Ruf nur unter der Bedingung an, daß er Jagdfreiheit in den herzogl. Forsten erhalte, die ihm dann auch bewilligt wurde. — Eine andere Seite B—s, die auf's löblichste hervorzuheben ist, war seine seltene Bescheidenheit, überhaupt sein liebenswürdiges Benehmen in der Gesellschaft. Der Künstler, wenn er ist, was er seyn soll, steht hoch; höher, weit höher aber noch, wenn er die meistens von der freigebigen Natur zufällig erhaltenen Gaben nicht als Verdienst sich anrechnet, und sind sie dies, wenn er dann sie nicht zu hoch schätzt gegen die Vorzüge, welche Andere auf andere Weise vor ihm besitzen, — wenn er bescheiden ist. B. war dies; hätte Ehrgeiz, ein Hang zum Wohlleben ihn geleitet, er hätte Schätze auf Schätze sammeln, Ehren- und bürgerliche Auszeichnungen in Menge erhalten können; aber das war nicht sein Sinn. Einmal (in Venedig) duldete er es auf dem Theater, ihm Blumenkränze und Gedichte entgegen zu werfen, aber nie wieder; er belächelte dergleichen. Daß er Anfangs kein Engagement annehmen wollte, daran war nur seine Liebe zum Reisen schuld; zu der Annahme der Stelle in Braunschweig überredete ihn nur die Liebe zum Vaterlande. Dann war er im höchsten Grade genügsam, sparsam nicht sehr, und was seine Kunst betraf sogar verschwenderisch. Daher war er auch allgemein angesehen und stand er bis an seinen Tod in der höchsten Gnade des Herzogs, ungeachtet mancher neidischen Verläumdungen, und trotz dem, daß die Hofjäger ihn einst hart anklagten wegen Erlegung eines brünstigen Hirsches, den er durch seine weithintönende donnernde Stimme anzu-

locken gewußt hatte, was der Herzog bei jedem Andern streng bestraft haben würde. H.

Bender, Gebrüder, s. Bänder.

Bendinelli, Agostino, Canonicus regul. Lateranensis, Contrapunctist, geb. zu Lucca ums J. 1550, gest. zu Rom gegen 1610. Das Meiste, was wir von diesem Manne wissen, verdanken wir Bononcini, der aber auch in seinem Musico prattico, P. II. c. 12. die Kunst desselben so hoch schätzt, daß wir fast zweifeln müssen, er sey bei seinem Urtheile nicht von etwas Vorliebe geleitet worden. Er nennt sich dort einen Schüler Bendinelli's, durch dessen „angenehmen und sehr gründlichen Unterricht er in den Besitz der meisten und besten seiner musikalischen Kenntnisse gekommen sey. Zwar habe B. nur zur Zierde seiner übrigen vielen Tugenden Musik getrieben, dennoch aber es darin zu einer Meisterschaft gebracht, wie nur sehr Wenige vor und nach ihm." Daher hat er denn auch gleich hinter dem Titel seines eben genannten M. p. einen vierstimmigen Canon von B. einrücken lassen, dessen ganze contrapunctische Operation darin besteht, daß jede Stimme nach ihrem Schlusse um eine Secunde höher wieder anfängt, während zwei Stimmen doch noch im vorigen Tone fort moduliren. Nach den Nachrichten Bononcini's war B. ein fruchtbarer Componist, Walther aber und Gerber führen in ihrem Tonkünstler-Lexicon nur einige wenige vier-, fünf- und achtstimmige geistliche Gesänge aus den Jahren von 1585 bis 1604 an, von denen auch in Frankfurt a. M. ein Abdruck besorgt wurde. Mehr kennt auch Baini nicht von ihm, was vermuthen läßt, daß entweder nicht mehr gedruckt wurde, oder alles Uebrige verloren gegangen ist.

Benecken, F. B., schreibt sich **Beneken**, s. daher dies.

Benedict, Julius, Capellmeister zu Neapel, wurde geboren zu Stuttgart am 24. December 1804 von sehr reichen jüdischen Eltern, die aber als selbst sehr gebildet dem Sohne, wie allen ihren Kindern, durchaus kein Hinderniß bei dem in den Weg legten, was zu erlernen oder zu treiben er sich in seinem Innern berufen fühlte. Ohne daher für irgend Etwas näher bestimmt zu seyn besuchte er das Gymnasium zu Stuttgart, lernte alte und neue Sprachen, und als er, als kleiner Knabe schon, bei allem Unterrichte, als ein allgemeines Genie gleichsam, viel Talent entwickelnd einstmals auch Lust zeigte, Clavierspielen zu lernen, so erhielt er den früher als Claviervirtuos sehr berühmten Concertmeister Abeille zum Lehrer. Durch den gründlichen Unterricht dieses Mannes nach und nach mit dem eigentlichen Wesen der Musik vertrauter gemacht, für welche Mühe demselben der außerordentliche Fleiß und die Wißbegierde des munteren Knaben ein angenehmer Lohn wurde, gestaltete sich aber bei diesem jene bloße Lust zum Clavierspielen auch gar bald in die innigste Liebe zur eigentlichen Tonkunst um; und da er als zwölfjähriger fertiger Claviervirtuos, und schon ausgestattet mit vielen vortrefflichen harmonischen Kenntnissen, sich durch mehrere Kleinigkeiten glücklich in der Composition versuchte, so willigte der Vater, der ein ausgedehntes Banquiergeschäft besitzt, bei solchen Erfolgen, solcher außerordentlichen Vorliebe und solchen entschiedenen Anlagen zur Musik gerne ein, daß er sich dieser ganz widme und von allen kaufmännischen Geschäften weiter entfernt halte. Doch mußte er bis zum J. 1819 die Schulen fortbesuchen; alsdann kam er nach Weimar zum Capellmeister Hummel, und 1820 zu C. M. v. Weber in Dresden, um sich durch den besonderen Unterricht des ersteren vornehmlich im Clavierspielen, und den

des letzteren in der Compositionskunst noch weiter auszubilden. Weber, der damals gerade an seinem „Freischütz“ und seiner „Euryanthe“ arbeitete, hatte unstreitig den meisten Einfluß auf ihn; das Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler ward ein vollkommen freundschaftliches, das besonders auf den gemeinschaftlichen Reisen nach Berlin, Wien u. a. Orten, um bei den ersten Aufführungen jener Opern selbst gegenwärtig zu seyn, noch enger sich knüpfte. In Wien machte B. die Bekanntschaft des berühmten Theaterunternehmers Barbaja, und auf Webers angelegentliche Empfehlung wurde er schon 1823 als Capellmeister bei der deutschen Oper am K. K. Hofoperntheater in Wien angestellt, kam aber 1825 mit Barbaja wieder zurück, machte mit diesem gemeinschaftlich eine größere Reise erst durch Deutschland, dann nach Italien, wo er endlich in Neapel, zunächst auch unter Barbaja's Direction, nachgehends aber getrennt von ihm, die Stelle eines Capellmeisters erhielt und seit dem mit dem glücklichsten Erfolge bekleidet. — Als Clavierspieler behauptet B. einen hohen Rang; vielleicht ist er in dieser Hinsicht der würdigste Schüler seiner Meister, glänzend durch eine seltene practische Fertigkeit, ergreifend durch Eleganz und Präcision im Vortrage. Die Fülle und das Feuer, welches wir an Webers Spiel zu bewundern hatten, vereinigt er höchst wohlthuend mit Hummels leichter Ruhe und Deutlichkeit; ungeziert und rein von allem blendenden Schmucke liegt seine Kraft nicht in blos physischem Grunde des Anschlags, sondern in offenbar psychischem des erwirkten Tones. Als Componist wirkte vielleicht der schnelle Uebergang aus der gereiften deutschen in die junge italienische Schule nicht sehr vortheilhaft auf ihn, der damals selbst noch eigentlich in der Ausbildung begriffen war; allein durchschauen wir mit critischem Blicke die Opern „Ernesto e Giavinta“ (komisch) und „die Portugiesen in Goa“, welche er seit seinem Aufenthalte in Neapel setzte, und von denen die letztere im J. 1831, als B. seine Heimath besuchte, zu Stuttgart aufgeführt wurde, so läßt sich sein Beruf zum dramatischen Componisten durchaus nicht verkennen. Seine Melodien sind reich und fließend, wie sie nur aus einer italienischen Quelle hervorgehen können; seine Modulationen leicht, oft angenehm überraschend, und die Instrumentationen mit vieler Umsicht geordnet; nur die Construction im eigentlichen dramatischen Baue scheint hie und da verfehlt. Ist uns der Vergleich gestattet, so glauben wir bei der Anhörung dieser Werke in den reich und prächtig tapezirten Zimmern eines großen Pallastes uns zu befinden, an dem aber Maurer und Zimmermann ihre Arbeiten noch nicht vollendeten, zu dessen mit Schmuck prangenden Salons keine harmonirenden Treppen, sondern zerbrechliche Leitern führen, auf denen der Unkundige sich nicht zurecht findet. Der jetzige Italiener liebt vielleicht solch lockeres Gewebe, der Deutsche nicht, der will tiefen, festen Grund. Offenbar wählte B., Weber verlassend, durch einen verführerischen Glanz geleitet augenblicklich Rossini zu seinem Vorbilde, ohne zu bedenken, auf welchem anderen Acker er seinen Samen ausgestreut, und auf welchem andern er die Frucht ärndten wollte. Die „Portugiesen in Goa“ sind eine Nachbildung der „Italiener in Algier“; wenn aber letztgenannte Oper in Neapel sogar durchfiel und Rossini, als er in Paris nach der ersten Aufführung derselben gerufen wurde, aus dem Grunde nicht erscheinen wollte, weil er ihr, die wirklich nichts war als eine Erholungsarbeit neben „Othello“, einen solchen Werth selbst nicht beilegte, so konnte B. doch wohl von einer Nachbildung noch weniger Werth sich versprechen, und es ist daher nur zu bewundern, daß er mit einem solchen Glück dieselbe noch ausgeführt hat, als

dies wirklich geschehen ist. Nur Folge seiner deutschen Bildung kann das seyn; und wir halten uns daher für überzeugt, er wird wahrhaft Großes noch leisten, so bald er zu dieser seiner ersten Schule zurückkehrt; um in dem neueren italienischen Style Glück zu machen, dazu wird eine Umgestaltung seines ganzen künstlerischen Seyns gehören, die ihm, wenn auch die geistige Natur die Mittel dazu nicht versagte, dennoch schwerlich gelingt, die wir aber auch, bei seinen trefflichen harmonischen Kenntnissen und seinen wirklich musikalisch=poetischen Talenten, nicht fürchten mögen. In seinen uns bekannten Claviercompositionen finden sich alle dergleichen Mängel nicht; sie aber fallen auch sämmtlich in eine frühere Zeit, als er noch der deutschen Muse folgte, oder waren weniger allen anderen äußeren Einflüssen ausgesetzt. Dieselben bestehen in einer ziemlich zahlreichen Reihe von brillanten Rondo's, Concerten, Sonaten, Variationen 2c. mit und ohne Begleitung, und sind durchgehends wohlgehalten und mit tiefer Kenntniß des Instruments verfaßt. Eine besondere Auszeichnung verdient die C. M. v. Weber dedicirte Sonate mit Violinbegleitung. Die meisten davon sind in Wien und Leipzig gedruckt erschienen; jene Opern befinden sich unsers Wissens noch im Manuscript. A.

Benedict, St. (zu unterscheiden von dem Heiligen), war um die Mitte des 8ten Jahrhunderts Benedictiner=Abt zu Anian in Languedoc, und soll als ein eifriger Verehrer und Beförderer der Musik der Erste gewesen seyn, welcher die alternirenden Chöre bei den Kirchenmusiken (die damals aber nur in einem allgemeinen Chorgesange bestanden) einführte, woraus nachher die bekannten Antiphonien entstanden. Doch läßt sich mit Zuverlässigkeit nichts Weiteres hierüber bestimmen, da selbst in seinem eigenen Werke: „Regula Monachorum", sich nur allgemeine Andeutungen über sein musikalisches Wirken finden. Er stammte aus einem gräflichen Geschlechte, diente unter Pipin am Hofe, machte die Kriege Carls des Großen mit, begab sich darauf in das Kloster zu St. Seine in Burgund, bauete sich nachdem eine Zelle am Flusse Anian, in welcher er einige Jahre in größter Dürftigkeit und Zurückgezogenheit lebte, und starb endlich in der Abtey St. Cornelii bei Aachen am 11. Febr. 821.

Benedict der Appenzeller, ein großer Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts, blühete besonders von ohngefähr 1540 bis 1555. Walther, Reichhardt und alle anderen musikalischen Schriftsteller vor Gerber kannten ihn nicht; dieser fleißige Lexicograph aber, der keine Quelle unbenutzt ließ, erhielt Kunde von ihm und seinen noch vorhandenen Werken durch Burney, der ihn in seiner Geschichte als einen Componisten darstellt, welcher in einer solch reinen und leichten Harmonie geschrieben habe, als keiner seiner Zeit, und zum Beweise dort eine „Monodia, in Josquinum a prato, Musicorum principem, a 4 voc." von ihm vollständig einrückt, von welcher er in einer besonderen Anmerkung behauptet, daß durch die angenehme Verbindung der Stimmen unter einander dies Stück sogar den Anschein von Neuheit erhalte. Außerdem befinden sich, wie der fleißige Gerber auszuforschen wußte, in Lib. I. Ecclesiasticarum Cantionum quatuor vocum, vulgo Moteta vocant, tam ex Veteri, quam Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus aetatis Musicis compositarum. Antea nunquam excusis. Antw. 1553, und in Salblinger's Concentus 4, 5, 6 et 8 voc. Augsb. 1545. 4. noch einige Stücke von B—s Arbeit.

Beneken (nicht Benecken, wie Andere ihn nennen), Friedrich Burchard, zwar nur Dilettant, aber auch als solcher einer Erinnerung

hier würdig. Ein aus Liebe zur Sache hervorgegangenes, von Jugend auf anhaltendes Studium der besten musikalischen Werke, sowohl theoretischen als practischen, hatte ihn mit dem innersten Wesen der Musik sehr vertraut gemacht; dem ohnerachtet aber hegte er eine zu bescheidene Meinung von sich, als daß er es gewagt hätte, selbst mit größeren Dichtungen hervorzutreten. Er studirte Theologie zu Göttingen um 1780, war ein wahrhaft frommer, christlich gesinnter und fühlender Mann; nur so weit benutzte er daher seine reifen musikalischen Kenntnisse, als er damit auf die Erhebung der Herzen hinzuwirken glaubte. Kaum hatte er seine academischen Studien absolvirt und war als Candidat der Theologie in das Kloster Wennigsen (an der Ihme zwischen Hanover und Hameln) gegangen, so beschäftigte er sich mit der Dichtung und Composition religiöser Lieder und Gesänge, von denen im J. 1787 unter dem Titel: „Lieder und Gesänge für fühlende Seelen, nebst 6 Motetten" die erste Sammlung zu Hanover erschien. Kurz darauf (1790) wurde er Prediger zu Ronnenberg bei Hanover. Alle Mußestunden auch, welche ihm dieses Amt gewährte, verwandte er auf die Kunst. Er dichtete und componirte viel; was nicht gedruckt wurde, das suchte er durch Abschriften zu verbreiten, um in einem kleineren Kreise wenigstens seinen Zweck zu erreichen. Doch erschien 1799 wieder zu Hanover eine Sammlung „Lieder und kleine Clavierstücke für gute Menschen in Stunden der Schwermuth und des Frohsinns"; 1802: „Lieder der Unschuld und Liebe"; 1804: „Lieder der Religion, Freundschaft und Liebe", u. dgl. mehr. Die vielen anderen verschiedenen Werke, an und in welchen er arbeitete, nahmen ihm vielleicht auch zu viel Zeit und Ruhe weg, mehr noch in der Musik zu leisten (vergl. Meusels „gelehrt. Deutschland"); an artistisch scientivischen Mitteln fehlte es ihm nicht dazu, weniger wohl als vielen anderen weit fruchtbareren Componisten.

Benelli (nicht Penelli, noch weniger aber Pinelli, wie Einige schreiben), Antonio Peregrino. Dieser vor wenigen Jahren noch sehr hoch geschätzte Tenorist und Gesangslehrer wurde geb. am 5. September 1771 zu Forli in der Romagna. Die Natur hatte ihn mit inneren und äußeren Anlagen zur Tonkunst so reich ausgestattet, daß er als theoretisch und practisch gebildeter Musiker schon frühzeitig in Italien Aufsehen erregte. Seine theoretischen Kenntnisse hatte er vorzüglich dem Unterrichte Martini's und Mattei's zu danken. 1790 kam er als erster Tenorist nach Neapel, wo seine theatralischen Leistungen ihn in immer größere Achtung setzten, und seine Compositionen ihm die Ehre verschafften, zum Mitgliede der filharmonischen Gesellschaft ernannt zu werden. Doch machten die damaligen Kriegsunruhen eine Veränderung seiner Lage wünschenswerth, und es konnte ihm daher nichts gelegener kommen, als der ehrenvolle Ruf an das italienische Theater zu London, dem er dann auch alsbald im J. 1798 folgte, um von dort, von London aus, seinem bereits glänzenden Ruhme eine noch weitere Verbreitung zu verschaffen. So führte ihn schon 1801 ein neuer Ruf unter noch vortheilhafteren Bedingungen nach Dresden, wo er sich bis zum Jahre 1822 seiner schönen Stimme, trefflichen Methode und seines geschickten Spieles wegen des ausgezeichnetsten Beifalls zu erfreuen hatte. In diese Zeit fällt auch seine höchste Blüthe als Componist, vornehmlich von kirchlichen Werken, und als Lehrer des Gesanges. Er setzte mehrere Messen; ein fünfstimmiges Pater noster; ein vierstimmiges Salve Regina; Ave Maria; ein vierstimmiges und vollständig instrumentirtes Stabat mater; Arie mit Flöte oder Violine und Pianoforte; Cavatine mit Pianoforte, Flöte oder Violine; mehrere Duette; vierstimmige Notturni's;

„il Giorno natalizio," Cantata à 5 voci con Pianoforte; „Pianto d'Elpino" etc., Cantata; mehrere Arietten u. Rondoletten; schrieb auch eine Gesanglehre, welche 1819 die zweite Auflage erlebte; Solféges mehrere Lieferungen 2c. 2c. und war überdem noch ein thätiger Mitarbeiter an der Leipz. musikalischen Zeitung, als welcher er mehrere schätzenswerthe Aufsätze über musikalische Gegenstände, besonders aus dem Gebiete des Gesanges, veröffentlicht hat. 1823 verließ er Alters halber das Theater unter Zusicherung einer lebenslänglichen Pension, kam aber gleich darauf als Professor des Gesangunterrichts nach Berlin, wo er bis 1829 wirkte, und noch länger geblieben seyn würde, wenn nicht ein verdrießlicher öffentlicher Streit mit Spontini die Entlassung von seinem Amte zur Folge gehabt hätte. In den „kritischen Briefen über Gegenstände der Tonkunst" nämlich, welche er 1828 verfaßte und die 1829 in der Leipz. musikal. Zeitung mitgetheilt wurden, weil sie mehrere beachtungswerthe erfahrene Bemerkungen über den allgemeinen Zustand des heutigen Gesanges enthalten, trat er zugleich als ein wohlgerüsteter heftiger Gegner Spontini's auf, tadelt ihn als Operncomponisten heftig und setzt alle Rücksicht, alle früheren Verhältnisse zu dem Manne bei Seite, um — wir wissen nicht aus welchem vielleicht anderen Grunde — seinen Schlag bis zur Vernichtung vollkommen auszuführen. Zum Unglück aber hatte B. sich in der Wahl der Belege zu seinen Behauptungen etwas übereilt; er nahm dieselben fast alle aus der „Olympia", ohne daran zu denken, daß er um ein Paar Jahre früher eine überaus lobende Recension dieser Oper hatte drucken lassen, die nun Spontini, um den Character B—s und die Motive seines Verfahrens näher zu beleuchten oder zu verdächtigen, ganz einfach durch einen Abdruck ins Gedächtniß des Publicums zurückrief, und damit höchst bequem seinem Gegner die Waffen aus der Hand schlug. Die „kritischen Briefe" schwiegen, B. wurde abgesetzt, und hielt leider auch sein Wort nicht, Aufklärung über die Sache zu geben, die wir um so mehr wünschen mußten, da wir bei dem vielen Wahren, was jene Briefe enthalten, unmöglich an eine Unlauterkeit seines Characters glauben konnten, auch jetzt noch nicht glauben mögen. Begreiflicher Weise war nach solchen Vorgängen in Berlin nicht mehr Bleibens für ihn, er zog mit den Seinen wieder nach Dresden, wo seine Pension noch fortdauerte, einer anhaltenden, wahrscheinlich durch den aus jenem Streite hervorgegangenen Aerger und Verdruß sich zugezogenen Kränklichkeit wegen aber, um den wohlthätigen Einfluß einer Luftveränderung zu genießen, später nach Börnichen im sächsischen Erzgebirge, wo er am 16. August 1830 starb. Sein Ruhm als Sänger, Gesanglehrer und Componist folgt ihm für alle Zeiten, kann durch Nichts vertilgt werden. Lwe.

Benelli, Alemanno, ist der durch Versetzung der Buchstaben gebildete Pseudo-Name des Annibale **Meloni**, s. daher dies.

Benesch, Joseph, wurde im Jahre 1795 zu Battelau in Mähren geboren, wo sein Vater Regens-chori und Musiklehrer war. Schon im fünften Jahre erhielt er Unterricht auf der Violine, und sein Talent und Fleiß machten es möglich, daß er sich, noch nicht acht Jahre alt, vor dem damaligen Besitzer der Herrschaft Battelau, dem Grafen Sweerts-Spork, hören lassen konnte. Dieser gewann den Knaben wegen seines musikalischen Talentes so lieb, daß er ihn mit sich nach Prag nehmen, und für seine weitere Ausbildung sorgen wollte; allein die Eltern konnten es nicht über sich gewinnen, sich von demselben zu trennen. Indessen wurden seine musikalischen Anlagen auch unter der Leitung seines Vaters immer mehr ausgebildet, und zum Behuf seiner wissenschaftlichen Bildung kam er in sei-

nem zwölften Jahre in das Prämonstratenser-Stift nach Iglau, wo er das Gymnasium besuchte und den Präparanden-Curs hörte, da ihn seine Eltern zum Schulfache bestimmt hatten. In Folge dieser Bestimmung ging er im Jahre 1812 als Schulgehülfe nach Potiech bei Czaslau, wo sein Onkel Schullehrer war, und wo er, nach dem Wunsche seiner Eltern bleiben und einst die Stelle des Onkels übernehmen sollte. Allein die Liebe zur Kunst, und der innere lebhafte Drang zu höherer Ausbildung in derselben, ließen ihm in Potiech keine Ruhe; er verließ das Lehramt und ging nach Wien, um dort Unterricht auf der Violine zu nehmen. Sein Meister war der damals als solcher rühmlichst bekannte Quartettspieler Schlesinger. Nach einem jährigen Aufenthalte in Wien glaubte er schon durch die erlernte Kunst sein Brod selbst erwerben zu können, und trat daher in das Orchester des Baron Zinnicq, dessen Operngesellschaft abwechselnd in Baden und Presburg spielte. Zwei Jahre blieb er Mitglied dieses Orchesters, und ließ sich während dieser Zeit zu verschiedenen Malen in Presburg und einigen benachbarten Städten in Ungarn mit dem günstigsten Erfolge öffentlich hören. Auf einem solchen Ausfluge von Presburg aus war es, als er in Tyrnau die Bekanntschaft des Rittmeisters v. Praun machte, dessen damals noch sehr junger Sohn ein ausgezeichnetes Talent für die Violine an den Tag legte, und der ihm daher den Antrag machte, die künstlerische Ausbildung seines Sohnes zu übernehmen, und ihn auf den zu diesem Zwecke vorhabenden Reisen zu begleiten. Diese Reisen erstreckten sich anfänglich blos auf Ungarn und Mähren, und erst, als der junge Sigmund v. Praun, in einem noch sehr zarten Alter, unter der Leitung seines neuen Meisters eine für seine Jahre bedeutende Kunstfertigkeit erworben hatte, wurde gegen Ende des Jahres 1819 die Reise nach Italien angetreten. Schon auf dem Wege dahin ließen sich Meister und Schüler in allen bedeutenden Städten mit großem Beifalle hören. Von Triest aus wurden sodann die Städte Venedig, Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Modena und Bologna besucht. Der immer steigende Beifall, den sich Meister und Schüler erwarben, verlängerte den Aufenthalt in Italien bis zu anderthalb Jahren, welche Zeit und Gelegenheit B. zu seiner höhern Ausbildung auf diesem classischen Boden der Musik nicht nur in dem speciellen Fache auf der Violine, sondern auch in jenem der Musik im Allgemeinen sorgfältig benützte, und sich auf diese Art sehr schätzenswerthe Kenntnisse zu eigen machte, die ihm sowohl in der Ausübung seiner Kunst, als bei dem Unterrichte in derselben nur von wesentlichem Vortheile waren. Dazu trug namentlich die nahe Bekanntschaft der berühmtesten Meister Italiens sehr viel bei. In Venedig erhielt er das Ehrendiplom als Mitglied der dortigen filharmonischen Gesellschaft. Die Reise sollte nun weiter in das südliche Italien gehen; allein, so zufrieden auch B. bisher mit dem Erfolge derselben in Bezug auf Künstlerruf und Ehre zu seyn Ursache hatte, so wurden ihm doch andere dabei gehoffte Vortheile bei weitem nicht in dem Maaße zu Theil, als er, nach Uebereinkunft mit dem Vater seines Zöglings, deren anzusprechen das Recht hatte; auch lag es nicht in seinem Plane, sich auf gar zu lange Zeit von dem Vaterlande zu entfernen; daher trennte er sich in Bologna von seinem Schüler und dessen Familie, und kehrte vor der Hand nach Triest zurück. Seine dortigen Freunde ließen es nicht an Aufmunterung fehlen, daß er sich daselbst fixiren möchte, wozu sich auch die beste Gelegenheit darbot; allein der zu jener Zeit in Laibach eröffnete Congreß der hohen Monarchen zog ihn dorthin. Bei Gelegenheit

eines daselbst veranstalteten glänzenden Concertes ernannte ihn das filharmonische Institut in Laibach ebenfalls zum Ehrenmitgliede. Durch neue und viel vermögende Bekanntschaften dazu bewogen, ging er im Anfange des Jahres 1822 wieder nach Wien, um von dort aus eine Kunstreise nach Petersburg anzutreten; in der Zwischenzeit besuchte er aber auch Pesth, und die bei dieser Gelegenheit zu Wiener=Neustadt gemachte Bekanntschaft seiner nachmaligen Gattin, Tochter eines Advocaten Proch, hielt ihn nachher ganz ab, seine Reise nach Rußland zu vollenden, vielmehr folgte er in demselben Jahre (1823) noch einer Einladung nach Laibach, um daselbst bei der filharmonischen Gesellschaft die Stelle eines Concertspielers, Orchesterdirectors und Professors der Streichinstrumente auf 6 Jahre zu übernehmen. Er war eine der Hauptstützen des Instituts, und an der Ausdehnung, welche dasselbe während dieser Zeit erhielt, hatte er keinen geringen Antheil. Gegen Ende des Jahres 1828 ging er wieder nach Wien, in der Hoffnung, eine für seine Lebenszeit gesicherte Anstellung zu finden. Erst aber im Jahre 1832, nachdem er in mehreren Concerten seine Meisterschaft auf der Violine auf's neue beurkundet hatte (bei welcher Gelegenheit sich auch seine Gattin als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen auf dem Pianoforte auszeichnete) wurde ihm dieselbe durch Ernennung zum Mitgliede der k. k. Hofcapelle zu Theil. — Außer seinem Concertspiel, das ihm den Rang unter den ersten Künstlern der Kaiserstadt anweiset, verdient besonders noch sein Lehrtalent und seine Gewandtheit und Umsicht in der Anführung eines Orchesters rühmlichste Erwähnung. Auch als Componist hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. Die von ihm für die Violine erschienenen Werke, aus Variationen, Polonaisen und Concertinen bestehend, sind effectreich, geschmackvoll, ansprechend, und haben im öffentlichen Vortrage großen Beifall gefunden. 81.

Benevento, Giuseppo, italienischer Componist, lebte zu Venedig und blühete besonders in den Jahren von 1680 bis 1727, in welchem Zeitraume er 11 Opern von seiner Composition auf das Theater gebracht haben soll. So berichtet wenigstens Burney und nach ihm Gerber; andere Schriftsteller und musikalische Historiographen aber kennen diesen Künstler gar nicht, was unter besagten Umständen auffallen muß; noch mehr, da wir nirgends einen Titel oder sonst Etwas von seinen Werken auffinden. Uebrigens ist Burney eine Autorität, um deren Zeugniß willen es sich wohl einer weiteren Nachforschung lohnte.

Benevoli, Orazio, war ein Sohn Alberts aus Lothringen, dessen Geburtsjahr nicht ermittelt ist, obgleich die neuesten Untersuchungen manches Irrige, was Gerber in seinem neuen Lexicon der Tonkünstler beibringt, berichtiget haben. Gerber irrt mit P. Martini und Burney, wenn er ihn für einen Schüler Bern. Nanini's ausgiebt. Von ihm oder von seinem Uebersetzer Choron hat es der französische Copist (denn weiter ist er nichts) Bertini den Franzosen beigebracht, und selbst in Deutschland haben Männer mit Namen, selbst nachdem die Berichtigungen erschienen waren, Gerbers fehlerhafte Angaben immerfort nachgeschrieben. P. Martini führte als Zeugen seiner Behauptung den damals noch für eine Hauptquelle angesehenen Antimo Liberati auf, den auch unser Gerber citirt. Allein Liberati sagt nur, daß Nanini Lehrer Vinc. Ugolini's, dieser aber Benevoli's Lehrer gewesen sey. Seine erste bedeutende Anstellung fand er als Capellmeister bei S. Luigi dè Francesi (der französ. Ludwigskirche) in Rom, wo auch sein Lehrer Capellmeister gewesen war. Später war er in Diensten des Erzherzogs von Oestreich und gab in Wien 1643, 1644 und 1645 meh=

rere Motetten und Offertorien heraus. Nach seiner Rückkehr erhielt er in Rom seine erste Anstellung wieder, wurde am 23. Febr. 1646 Capellmeister an der Hauptkirche zu S. Maria Maggiore und im Decemb. desselben Jahres (also nicht 1650, wie man noch in neueren Schriften liest) Capellmeister zu S. Peter, in welchem Amte er bis an seinen Tod verblieb; er st. am 17. Juni 1672 (nicht schon 1662). Er ist vorzüglich als Tonsetzer für 16- und 24stimmige Kirchenstücke überaus berühmt. Neu und unerhört war dies nicht; sein Lehrer selbst hatte für 12 Stimmen componirt; ja man überschätzte damals solche Vollstimmigkeit offenbar. Er machte aber damit ungemeines Aufsehen und Mehrere sprechen davon, als ob ihm unser Jacob Gallus (Hähnel) hierin gar nicht an die Seite zu setzen wäre. Liberati's Lobsprüche, die Gerber abdrucken ließ, sind italienisch, d. h. man könnte sie für übertrieben halten; nicht minder Burney's; allein nicht nur Reichardt tritt ihnen bei (noch berichtend, daß Fasch dadurch zur Composition seiner 16stimmigen Messe angefeuert worden) sondern auch R. G. Kiesewetter in seiner neuen Geschichte der Musik sagt von ihm: „In dieser Epoche gebührt unstreitig die Palme Orazio Benevoli, dessen Compositionen für 3, 4 und mehr Chöre, zum Theil in den künstlichsten Fugensätzen, noch die Bewunderung später Jahrhunderte seyn werden. Nur ein Carissimi konnte ihm den Rang des Mannes dieser Epoche (1640—1680) streitig machen." — Ist er übrigens auch der größte Componist für 16stimmige Werke in Italien, und schrieb er auch klassisch für 24 Stimmen, so vermochten dies Andere doch auch, in Oberitalien, Deutschland und den Niederlanden. Seine Werke findet man im Archive der St. Peterskirche und in der Bibliothek des Hauses Corsini in Rom. Baini sah von ihm Messen und Psalmen zu 8, 16 und 24 Stimmen; Motetten und Offertorien zu 4, 6, 8, 10, 12, 16, 24 und 30 Stimmen. Auch die Manuscripten-Sammlung von Breitkopf und Härtel besitzt mehrere vielchörige Werke dieses berühmten Mannes, wo man sie in Abschriften erhalten kann. Um Abwendung einer Pest dirigirte er selbst in Rom eine 6-chörige Messe, die Chöre der 200 Sänger im Zirkel vertheilt, so daß der sechste den Gipfel der Kuppel des Domes, nach Gerber und Burney, eingenommen haben soll. † b.

Bengraf, Johann, Componist und Claviervirtuos, lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Pesth, starb daselbst auch zu Anfange des jetzigen (das Jahr können wir nicht mit Bestimmtheit angeben). Seine gedruckten Compositionen sind zum größten Theile in Wien erschienen, und bestehen in, historisch nicht bedeutungslosen, Claviersachen, Gesängen, Messen, auch ein Paar Sinfonien, Tänzen, und in einem ächt Ungarischen Ballet, das merkwürdig genug ist, in der Geschichte der Ungarischen Musik B. einen ehrenvollen Platz anzuweisen.

Benincasa, Giovacchino, ist einer der wenigen ächten Bassisten, die in neuester Zeit Deutschlands Bühnen zierten; vor wenigen Jahren noch war er der Stern an der nun aufgelösten italienischen Oper zu Dresden. Geboren 1784 zu Perugia (ob mit der Gräflichen Familie Benincasa zu Venedig verwandt, wissen wir nicht) genoß er den Unterricht der besten italienischen Meister, durch welchen er, mit allen dazu gehörigen Mitteln von der Natur reich ausgestattet, zum vollkommenen Meister seiner Kunst sich erhob, und nicht weniger zum vortrefflichen Schauspieler als in jeder Hinsicht fertigen Sänger sich heranbildete. Seine Stimme hat einen weiten Umfang, viel Fülle, Biegsamkeit und Rundung, ist nicht der durch augenscheinliche Kunst gleichsam hervorgearbeitete, sondern der reinste wohlthuende Natur-Ton. Den höchsten Zauber seines kunstvollen Spiels und

Gesanges entfaltet er als Herzog in Paer's „Camilla," überhaupt aber in allen Haupt=Baßparthien der größeren italienischen oder im italienischen Style geschriebenen Opern, woran die neueren zwar arm sind, indem sie meistens, vielleicht aus Rücksicht auf die zeitigen Mittel, die Baritonisten mehr beschäftigen. Leider hat Benincasa jetzt ein Alter erreicht, das ihn nach und nach immer lauter an einen Rücktritt mahnt, so sehr auch die Oper seiner noch lange bedarf. Wir bedauern, nichts Näheres von seinen Lebensumständen berichten zu können, und uns mit dem Ausspruch der Achtung begnügen zu müssen, die das wahre Talent, der ächte Künstler für immer als sein einzigstes, doch gleich ewig dauerndes Denkmal sich erwarb.

Benincori, Angelo, ein wenig bekannter, aber gerühmter Componist, dessen Vaterland, oder mindestens Abstammung, schon der Name signalisirt. Gerber führt als opus 3 in Leipzig 1802 gedruckte Violin=Quartetten an, welche bei ihrem Erscheinen eine günstige Beurtheilung fanden. 81.

Bennet, 1) John, englischer Tonkünstler, vielseitig gebildeter und erfahrner Componist, blühete um 1600, in welcher Zeit auch die meisten und vortrefflichsten seiner Werke erschienen; so 1599 siebenzehn gründlich gearbeitete und sehr gesangreiche 4stimmige Madrigalen, dann ein „Madrigal auf Orions Triumph," und endlich eine lange Reihe von Gesängen, Liedern und dergleichen, welche an verschiedenen Orten in Sammlungen mitgetheilt worden sind. Auch Hawkins hat im 3ten Bande seiner Geschichte ein Madrigal von ihm vollständig abdrucken lassen, um damit zu zeigen, wie auch in so frühen Zeiten schon einige Meister ihren Werken Fluß, Melodie, überhaupt einen Styl zu geben wußten, wodurch dieselben auch für unser Ohr noch recht wohl genießbar sind. — 2. Charl, war Organist zu Truro in Cormwall, ein sehr geschickter Musiker, ohnerachtet daß er von Jugend auf blind war. Er machte verschiedene große Reisen, und starb am 12. April 1804.

Benno, der Heilige, geboren 1010 zu Hildesheim aus dem Gräflich von Woldenberg'schen Geschlechte, wurde Benedictinermönch im Kloster St. Michael zu Hildesheim, 1051 Canonicus des Stifts Simon und Judä zu Goslar, woselbst er auch die jungen Canoniker zu unterrichten hatte. Heinrich IV. erhob ihn 1066 zum Bischof von Meißen, die Verschwörungen der ihm verwandten sächsischen Großen aber, in welche er gegen den Kaiser mit verwickelt war, hatten seine mehrmalige Absetzung zur Folge; doch erhielt er durch Vermittelung des Pabstes Clemens III im J. 1088 als ein reuiger Sünder sein Bisthum und die Gunst des Kaisers wieder, zu dessen Excommunication er früher auf einer Synode zu Quedlinburg gestimmt hatte, und deshalb auch, um dem Kaiser den Eingang in seine Kirche zu versperren, bei seinem Abgange 1085 von Meißen den Schlüssel zu derselben in den Elbstrom geworfen haben soll, der nachher aber, als er auf dem Wege nach Meißen 1088 bei einem Wirth an der Elbe eingekehrt, von diesem in einem zur selbigen Zeit gefangenen großen Elbfische wieder gefunden worden sey. Man sieht, daß diese Erzählung des Biographen B—s, Emser, wohl nur eine gutgemeinte Fabel ist. B. starb am 16. Juni 1107; unter die Heiligen wurde er erst 1523 vom Papst Adrian VI. versetzt, nachdem die spätere Legende gar viele Wunder auf seine Rechnung gebracht, von denen aber gleichzeitige Schriftsteller kein Wort erwähnen, und Papst Calixt III (1405) den Wallfahrern zu seinem Grabe in der Domkirche zu Meißen sogar 100 Tage Ablaß zugesprochen halte. Unter den Musikern hat er sein Andenken bewahrt durch den Choral „Ein Kindelein, so löb=

lich" ꝛc., den ältesten, den wir jetzt noch besitzen. Ueberhaupt war er ein eifriger Anhänger und Beförderer der Musik, dessen Bemühungen besonders darauf hinausgingen, den deutschen Kirchengesang auf römische Art einzurichten, und gewiß auch ihren Zweck vollständig erreicht haben würden, hätten nicht Streitigkeiten mit seinen Capitularen und dem Markgrafen von Meißen seine letzten Lebensjahre, die er ganz der Verbesserung des Kirchengesangs zu widmen gedachte, so sehr verbittert, daß er sich aus aller Oeffentlichkeit aufs Land zurückzog.

Benucci. In den Jahren von 1783 bis 1796 lebten 2 Sänger und eine Sängerin dieses Namens, alle 3 viel gerühmt u. wahrscheinlich Geschwister, an der italienischen Oper zu Wien. Von den ersten Beiden war der ältere Baritonist, einer der ersten Buffons, die Deutschland in jener Zeit besaß, zugleich auch vortrefflicher Schauspieler und gut geschulter Sänger; er verließ Wien 1796. Der jüngere war Tenorist und trat 1794 schon von jenem Theater ab. Die Signora B. wurde besonders von dem damaligen Musikdirector Weber in Berlin, der sie in Wien gehört hatte, sehr gelobt; sie war 1788 erst nach Wien gekommen und verließ es schon wieder 1795. Dem Namen und ihrer Schule nach zu schließen waren sie geborne Italiener, und da nach jener Zeit in Deutschland durchaus Nichts weiter von ihnen bekannt geworden ist, so scheinen sie von Wien wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt und hier nach und nach aus aller Oeffentlichkeit verschwunden zu seyn.

Benzon, S. Wir können diesen Künstler nur nach seinen Werken beurtheilen; von seiner Person ist uns nichts bekannt, wenigstens nicht so viel Zuverlässiges, daß wir es hier, wo alles Unbestimmte ausgeschieden bleiben soll, mitzutheilen wagten. Betrachten wir ihn nun aber jenen, seinen Werken, nach, so erscheint er uns als ein vollständiges de omnibus aliquid, d. h. als ein Künstler, der sich zum Schaffen und Wirken berufen fühlt, aber das Gebiet, den Acker noch nicht kennt, auf welchem er seinen Spaten ansetzen soll; sich in Allem versucht, aber weil das Glück ihn nicht mit beiden Händen sogleich erfaßt, augenblicklich wieder zu etwas Anderem übergeht, in dem er aber wiederum als halber Frembling nur Unvollständiges zu leisten vermag. Wir kennen die 40 bis 50 Kleinigkeiten (mehr oder minder), mit welchen B. die musikalische Literatur bisher beschenkt hat, fast alle, haben damit aber auch — in gewisser Beziehung — fast Alles: Compositionen (Solo's, Duette, Quartette, Quintette, Sonaten, Variationen ꝛc.) für Violine, Flöte, Hoboe, Guitarre, Clavier, Gesänge ꝛc. So vielseitig schrieben wohl noch wenige Instrumental-Componisten, und gewiß nicht die, denen es ernstlich darum zu thun war, etwas wirklich Werth- und Gehaltvolles zu liefern, und die das reine Naturgesetz begriffen, daß ein Jeder, der irgendwo wirken will, zuvor sich mit dem Boden selbst erst näher vertraut machen muß, auf welchem er seinen Saamen auszustreuen beabsichtigt, ehe er die besten Früchte so sicher erwarten darf. An Melodie ist B. reich, und seine harmonischen Kenntnisse scheinen wohl geordnet, nur die wohlthätigen Winke der Erfahrung, genaue Kenntniß seiner Instrumente u. dergl. gehen ihm noch ab, was bei etwas weniger Unbeständigkeit ebenfalls nicht seyn würde. Darum diese zuvor besiegt, und das Treffliche wird dem anhaltenderen Bestreben auf dem Fuße nachfolgen. Für die gelungenste unter seinen Compositionen halten wir op. 43: „die Braut am Meerstrande", von Reese, Hanover bei Bachmann; und op. 11: „Quintuor p. Flaut., Hautb., Clarin., Basson et Cor." Augsburg bei

Gombart. Auch die Sonate für Violine und Pianoforte op. 46, Berlin bei Lischke, verdient als mehr gelungen hervorgehoben zu werden. In den übrigen aber sieht man immer den noch im Streben befangenen Künstler, dessen augenscheinlich vortrefflichen Talente Vorzüglicheres noch erwarten lassen. Seit 1830 ist nur sehr Weniges uns von ihm zu Gesicht gekommen; dennoch glauben wir ihn unter die noch lebenden Componisten zählen zu dürfen. bbb.

Berard, Mr., war ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr beliebter und gewandter Opernsänger zu Paris, geb. 1710. Seine erste theatralische Vorstellung hatte 1733 in dem großen Operntheater statt; 1735 wurde er bei der italienischen Oper angestellt, und 1738 wieder bei der sogenannt großen. 1745 verließ er das Theater ganz, und privatisirte von da an zu Paris bis er am 1. December 1772 starb. Seine Kunstgeschicklichkeit beschränkte sich nicht blos auf den Gesang; auch als Virtuos auf dem Violoncell, der Harfe und Guitarre ward er sehr gerühmt, und es mußte ihm daher nur leicht werden, in den geselligen Zirkeln der Pariser großen Welt Zutritt und wohlwollendste Aufnahme zu erhalten, was auch die einzigste Ursache gewesen seyn mag, warum er so früh das Theater verließ. In jenen Gesellschaften bezeigte ihm besonders die Frau von Pompadour sehr viel Aufmerksamkeit; er buhlte um deren Gunst, und um diese ganz zu gewinnen, überhaupt aber auch um sein Ansehn noch fester zu begründen, dedicirte er ihr ein kleines Werk „L'art du Chant", das im J. 1755 zu Paris gedruckt wurde. Für den Augenblick erreichte er seinen Zweck: er wurde reich beschenkt und galt für den besten Kenner des Gesanges und des Geschmacks; doch wurde im nächsten Jahre schon, durch seine eigene Unvorsichtigkeit, alle seine Freude vernichtet. Jenes Werk nämlich hatte er nicht selbst verfaßt, dazu reichten seine Fähigkeiten nicht hin, sondern ein gewisser Blanchet, dem er dafür Belohnungen versprochen hatte, und als diese nach der Zeit ausblieben, Blanchet auch des ewigen Mahnens und Erinnerns müde wurde, so deckte derselbe, vielleicht auch eifersüchtig geworden auf B—s dadurch erlangten Ruhm, das ganze Geheimniß öffentlich auf. Mit dem Verschwinden des beliebteren Verfassers verschwand nun aber auch ein großer Theil des Werthes und Ansehens der Schrift: man fand bei Weitem nicht mehr so viel Vortreffliches darin, und nur um des Schreckens der Mad. de Pompadour willen blieb es noch einige Zeit im Angedenken, zumal da der angenehme B. durch die Herausgabe einer Menge sehr artiger Lieder mit Harfe und Guitarre-Begleitung die Aufmerksamkeit bald davon abzulenken wußte. — Auch der Sohn B—s war ein fertiger Violoncellist, derselbe wurde geb. am 15. Febr. 1735, stand nachher im Orchester des italien. Theaters zu Paris, und st. 1802. 50.

Berardi, Don Angelo, wurde geb. zu St. Agatha, war zuerst, ums J. 1681, Capellmeister am Dome zu Spoleto, nachher Canonicus an der Stiftskirche zu St. Viterbo, als welcher er noch Unterricht bei dem großen Contrapunctisten Marco Scacchi nahm, und alsdann auch die Capellmeisterstelle an der dortigen Domkirche erhielt. Von Viterbo kam er nach der Zeit nach Rom als Capellmeister bei S. Maria Trastevere. Gerber führt in seinem neuesten Tonkünstler-Lexicon 5 fleißig gearbeitete theoretische Werke von ihm an: Ragionamenti musicali. Bologna 1681. 8. — Documenti armonici, etc. etc. ebend. 1687. 8. — Miscellanea musicale, etc. etc. ebend. 1689. 4. — Arcani musicali, etc. ebend. 1690 u. 1706. — Und: Il Perche musicale, overo Staffetta armonica nella quale la ragione scioglie

le difficoltà, e gli Essempii dimonstrano il modo d'isfuggire gli errori, e di tessere con arteficio i Componimenti musicali, ebend. 1693. 4. Forkel führt in seiner Literatur neben den weitläuftigen Titeln auszüglich auch den Inhalt dieser Werke an. Practische Werke waren Gerber nicht bekannt, Baini aber kennt deren 4: Libri tre di motetti a 2, 3, 4 voci. Bologna 1663. — Due libri di Salmi concertati a 3 voci, dedicati ad Anna Maria Costaguti Marchesa Serlupi, ebend. 1668 (im zweiten Buche kommt der Psalm „Domine probasti me" von Johann Caspar Probstat, einem Schüler B—s und wahrscheinlich einem geb. Deutschen, vor, das Einzige, was die Literatur von diesem Componisten noch besitzt). — Due libri di Offertorii concertati a 2, 3 voci, ebend. 1680. — Und: Due libri di Salmi vespertini a 3, 4, 5, 6 voci, ebend. 1682. Vergl. „Ueber das Leben und die Werke des G. P. da Palestrina, nach Baini von Kandler, herausgegeben von Kiesewetter ꝛc." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 24.

Berardi, Steffani, heißt Bernardi, s. dies.

Berbiguier, T. Oefters schon haben sich verschiedene Ansichten darüber geltend gemacht, welches Land von beiden, Deutschland oder Frankreich, die größten Flötisten besitze; so lange B. in Frankreich, Böhm und Fürstenau in Deutschland, und auch Drouet und Tulon dort noch leben, glauben wir, wird eine definitive Entscheidung schwer halten. In der That scheint der Glanz, welchen B. durch sein Flötenspiel um sich verbreitet, und die Thätigkeit, welche er als Componist für sein Instrument entwickelt, unnachahmlich und kaum erreichbar. Das Weiche, Sanfte, Wohlthuende, was man an dem schönen Flötentone rühmt, der Seelenhauch, welcher er, vom Meister geschaffen, seyn kann, und das Höchste, was praktische Fertigkeit bis zur Stunde auf der Flöte zu leisten vermochte, alles dies erreicht B—s Spiel im vollsten Maaße. Einen vollkommenen Künstler dürfen wir ihn als Virtuosen, einen viel- und gründlich gebildeten, und dabei überaus thätigen Musiker aber als Componisten nennen, d. h. abgesehen von aller Schule und Parthei. Als Franzose spielt und componirt er natürlich nur in rein französischem Geschmacke und Style, und hat sich, was jedoch nur zu loben ist, auch niemals in einem andern versucht. Daher aber kamen auch die verschiedenen Ansichten über ihn, als er vor mehreren Jahren eine Kunstreise durch Deutschland machte, und deshalb, weil in vielen Gegenden unsers deutschen Vaterlandes auch die Musik immer reicher zu werden anfängt an französischem Barbarismus, nimmt auch seine Parthei jetzt hier immer mehr zu. Die deutschen Musik-Verleger sträuben sich jetzt durchaus nicht mehr gegen den Druck seiner Werke, im Gegentheil suchen sie dieselben, und nur der Reichthum, in welchem sie ihnen zuströmen, kann sie zuweilen zu einer sparsameren Wahl anregen. Damit characterisirten wir zugleich die Composition B—s. Er schrieb 10 Concerte, welche vor Kürzem bei Aibl in München in einer „vollständigen Sammlung aller seiner Concert-Compositionen mit Hinweglassung der Begleitung und mit B—s Portrait" (22 fl.) erschienen sind; 140 Duo's, 32 Trio's, 40 Solo's, mehrere Quartette, Sinfonien ꝛc. Bei einer solchen Vielschreiberei läßt sich nicht lauter Vortreffliches erwarten, und eine sorgfältige, vorsichtige Auswahl ist den Virtuosen um so mehr anzurathen, als viele Stücke sich darunter befinden, die Schwierigkeiten enthalten, welche wohl nur für einen B. und seines Gleichen ausführbar sind. Bedeutende praktische Fertigkeit erfordern sie fast alle, so wie die meisten dem flüchtigen äußeren Glanze, in welchem diese sich zu zeigen vermag, willig die ewig lebende Psyche hintenan

setzen, ohne jedoch, ganz französisch, Mittel dazu anzuwenden, die dem coquettirenden Geschmacke und dem behaglichen Ohrenkitzel zuwider wären oder die Huldigungen des großen Haufens verschmähten. Merkwürdig ist, daß diese meisten, die sich auch nicht selten durch sonderbare Instrumentirung oder Zusammenstellung von concertirenden Instrumenten überdem noch auszeichnen, (z. B. op. 102: „3 gr. Son. p. Fl. avec Basse"), in Paris, die wenigeren besseren aber in Deutschland (bei Simrock, Breitkopf und Härtel, Peters u. A.) gedruckt wurden. An den Duo's mit anderen Instrumenten zusammen haben meistens andere Componisten, als Carpentras u. A., Theil: wohl Beweis, daß B—s Instrumentenkenntniß und Virtuosität zum größten Theile nur auf die Flöte sich beschränkt. Er lebt zu Paris.

Berchem, Jaques (ital. Giacchetto, auch Jachet von Mantua genannt). Wie schon Gerber bei Anführung dieses alten niederländischen Meisters im Contrapuncte bemerkt, so war Berchem nicht der eigentliche Geschlechtsname desselben, sondern ein von seinem Geburtsorte entlehnter; ein Verfahren übrigens, das nicht blos bei diesem oder bei noch einigen niederländischen Tonkünstlern, wie Gerber meint, vorkommt, sondern eine auch jetzt noch fast allgemein übliche Sitte ist bei öffentlichen Personen, wie Schriftsteller u. dergl. In Dänemark fügt man stets fast dem vollständigen Namen noch den Ortsnamen bei; so hören wir von einem Claus Clausen Malmoe, Christensen Lyngbue rc. Malmoe und Lyngbue aber sind Ortsnamen; und so ist es auch häufig der Fall in den Niederlanden, wo freilich, was nicht geschehen sollte, der eigentliche Familienname öfters weggelassen wird. Dies kann nun aber keineswegs Namensverwechselungen veranlassen, denn der erst angenommene Name nach dem Geburtsorte bleibt, mag auch der Schriftsteller, Künstler oder die öffentliche Person, die ihn in der Oeffentlichkeit (nur hier) führt, nachher wohnen, wo sie will; im Gegentheil wird dadurch ein noch bestimmteres Unterscheidungszeichen mehrerer gleichnamiger Personen hervorgebracht. Unser hier zu betrachtende Meister war aus Berckem oder Berchem bei Antwerpen oder ehemals Antorf gebürtig, lebte nachher aber eine geraume Zeit zu Mantua (daher auch jener Name J. v. M.), und war besonders in seiner Blüthezeit, von ohngefähr 1539 bis 1561, bei den Italienern sehr beliebt; nach Federmanns Beschreibung der Niederländer war er 1580 noch am Leben, aber bereits ein sehr alter Mann. Von seinen Werken, auf deren Titeln er sich stets Jaques Berchem nannte, wenn gleich spätere Sammler meistens nur Jachetus dafür sagen, theilt Burney in seiner Geschichte die besten Nachrichten mit. Als das vorzüglichste und merkenswertheste darunter führt er das 1561 in Venedig bei Antonio Gordano in der 2ten Ausgabe gedruckte „Primo, secondo e terzo libro del Capriccio di Jachetto Berchem, con la Musica da lui composta sopra le Stanze del Furioso, novamente stampati e dato in luce" an. Ferner „Motetti del Labirinto à 5 voc., Vened. 1554". Ein in Form einer fünfstimmigen Motette gesetztes Epithalamium befindet sich in dem ersten Buche der Motetten des Cypriano de Rore; mehreres Andere auch in dem viel gerühmten Werke „Motetti trium vocum a pluribus autoribus compositi", etc., Vened. 1543; ferner in „Motetti del Frutto", lib. I., ed. 2, Vened. und auch schon in „Fior de Motetti", Vened. 1539. Auf der Bibliothek zu München sind noch sehr gut erhalten aufbewahrt: Motetti à 4 voci, Venedig 1545, 4. — Missae a 6 voc. Lutet. 1557 gr. Fol. — Und: III Missae a 5 voc., diese noch im Manuscript, unter der großen Sammlung Cod. 2. — Kandler erwähnt, auffallend genug, in sei-

ner Geschichte des Zeitalters Palestrina's nichts über B., als daß er in der eben angegebenen Zeit gelebt habe, nennt ihn nach Baini irrig aber „Giacchetto di Berkem von Antwerpen" (s. oben). 27.

Berens, C., ein vielgebildeter Componist und seinen Werken nach zu schließen auch fertiger Flötist, derzeit im Theater-Orchester zu Hamburg, wo bei Cranz und Böhme auch alle seine Compositionen erschienen. Dieselben bestehen zum größten Theile in sehr gefälligen Solostücken für die Flöte und Tänzen für kleinere Harmoniemusik. Das Erste, was er schrieb, waren Variationen für die Violine über ein Tyrolerlied. Vielleicht fühlte er selbst, daß seine Kenntniß zur Composition für dieses Instrument nicht hinreichte; doch konnte es auch innerer Beruf seyn, aufgeweckt durch einen minder glücklichen Erfolg seines ersten Versuchs, daß er sich gleich darnach mit 3 leichten Trio's der Flöte zuwandte, und von da an dieser auch stets treu blieb. Es sind nah an 40 Werke für die Flöte von ihm gedruckt worden: Variationen, unter denen sich vornehmlich op. 15: „Thême favori de C. M. de Weber (Einsam bin ich) varié avec Pf." rühmlichst auszeichnet; eine reiche Zahl aus allen möglichen Opern zusammengezogener Potpourri's, die wir als meistens verdorbene musikalische Ragouts zwar weniger, hier aber dennoch als anziehende und sehr zweckmäßige Uebungsstücke für Dilettanten mit Recht empfehlen können; Duetten, worunter eine sehr gut gehaltene Sonate für Pianoforte und Flöte (op. 14), und dann noch eine Reihe mehrerer anderer Kleinigkeiten. Das neueste seiner Compositionen für die Flöte ist unsers Wissens ein Potpourri aus „Robert der Teufel", woran sich ergötzen mag, wer Lust und Zeit dazu hat; einen feineren Geschmack aber hat leider unser sonst achtbare Componist nicht damit bekundet. Auch für das Pianoforte hat er Mehreres gesetzt, wovon aber nur eine kleine Sammlung Tänze, aus beliebten Opernmelodien zusammengestoppelt, vielleicht um jene auf Kosten dieser zu würzen, gedruckt worden sind. Bei den Talenten und guten harmonischen Kenntnissen, welche B. in allen seinen, auch den kleineren Werken unleugbar an den Tag gelegt hat, können wir den Wunsch nicht unterdrücken, daß er sich aus den Sphären niedriger Musikstücke-Fabrik herausziehen und zu den Bereichen eigener ächter musikalischer Dichtung erheben möchte!

Berent, Simon, ein gelehrter Musiker, Contrapunctist, geb. 1585 in Preußen, trat 1600 in den Jesuiterorden, lehrte nachher an verschiedenen Orten alte Sprachen, Philosophie, Theologie und Musik, wurde Beichtvater des Polnischen Prinzen Alexander, mit dem er große Reisen durch Deutschland und Italien machte, auf welchen er seine musikalischen Kenntnisse durch Anhören der vortrefflichsten Tonwerke an Ort und Stelle noch mehr zu bereichern suchte, und nach dem eine geraume Zeit Prediger starb er endlich am 16. Mai 1649 zu Brunsberg als Rector des dasigen Jesuiter-Collegiums. Er soll, allen Nachrichten nach, sehr viel componirt haben; das Meiste davon aber ist, vielleicht zum Nachtheil der Geschichte, im Manuscript wieder verloren gegangen. Nur 2 Werke Litaneien „de Nomine Jesu" und „de B. Virg. Maria," jedes 8 dergl. enthaltend, sind in den Jahren 1638 und 1639 gedruckt und so bis auf unsere Zeiten aufbehalten worden.

Beretta, D. Francesco, Contrapunctist im 17ten Jahrhunderte aus der römischen Schule, Canonicus und Capellmeister zu St. Peter im Vatican von 1678 bis 1694, in welchem Jahre er starb. Im Archive der genannten Hauptkirche befinden sich, wie Baini berichtet, sehr viele Com-

positionen von diesem Meister: Psalmen, Messen und Motetten zu 16 und 24 Stimmen, d. h. 4 und 6 Chören, und dergl. m. Als Probe von den tiefen harmonischen Kenntnissen desselben hat Caifabri in der Sammlung vom J. 1683 einige Psalmen von dessen Composition abdrucken lassen.

Berg, Conrad. Nur bedauern müssen wir, über die äußeren Verhältnisse dieses, nach seinen Werken zu schließen, ausgezeichneten Pianofortevirtuosen und tief denkenden, gewissenhaften Lehrers im Clavierspiele keine ausführlichen Nachrichten mittheilen zu können. Er lebt zu Straßburg, schrieb „Ideen zu einer rationalen Lehrmethode der Musik mit Anwendung auf's Clavierspiel“, die sich in den Händen eines jeden Musiklehrers befinden und ernst von ihm studirt werden sollten. Sie weichen ab von aller todten Mechanik, und haben, wie es schon der Titel ausspricht, besonders die Heranbildung des Musik-Zöglings zum eigenen Denker in dem, was er treibt, zum Gegenstande, um desto schneller, sicherer und vollkommener zum einzig schönen Ziele zu gelangen. Vergl. **Lehrmethode** und **Unterricht**. Ursprünglich hatte der Verf. diese „Ideen“ nur für sich selbst entworfen; der verdiente Gottfried Weber aber ermunterte ihn zur öffentlichen Bekanntmachung derselben, und bot ihm willig dazu seine Zeitschrift „Cäcilia“ an, wo sie dann auch zuerst im Jahrg. 1826 pag. 89 ff. erschienen. Nach einer einleitenden Betrachtung des Standpunctes des Lehrers und Schülers handelt B. darin zuerst „von den Hindernissen, welche sich sowohl beim Lehrer als beim Schüler in Hinsicht der Fortschritte in den Weg legen“; dann von **dem, was der Unterricht zum Gegenstande** hat: Tact, Notentreffen, Fingersatz ꝛc.; und in einer zweiten Abtheilung endlich von **dem eigentlichen Lehrgange im Allgemeinen**: über das Verfahren mit dem einzelnen Schüler, den Gang der Lehrstunde, die Selbstübung, Wahl der Musik ꝛc. So weit in der „Cäcilia“, wo Weber diese herrlichen „Ideen“ mit einem eigenen, „Lehrjammer“ überschriebenen Aufsatze begleitet. Einer später erschienenen erweiterten Ausgabe derselben hat der Verf. dann auch noch einen Anhang zugefügt, worin er, als Frucht mehrjähriger Erfahrung, nicht weniger beachtenswerthe Winke über die Stimmung, Erhaltung ꝛc. der verschiedenen Pianofortearten mittheilt. Seine, die Zahl 30 bereits übersteigenden, pract. Werke sind zwar ausschließlich nur im modernen, rein französisch galanten Style, ja öfters sogar in fast mehr als stürmischer Manier gehalten, ähnlich denen von Steibelt, nur noch mehr der Mode unterworfen; allein die erfahrene, gründliche Schule blickt dennoch allenthalben durch, und es dürfte nicht leicht Etwas zu finden seyn, was dem betreffenden Instrumente nicht angemessen oder wohl gar zu einer mechanischen Verbildung geeignet wäre, wie dies in vielen anderen ähnlichen Werken der Fall ist. Sie bestehen in Concerten, Trio's, Sonaten, Divertissements, Rondo's, Tänzen ꝛc., sämmtlich für's Pianoforte; auch einem Concerte für 2 Pianoforte, und einer Cantate, zur Zeit der griechischen Angelegenheiten componirt und aufgeführt, daher gewöhnlich auch nur Griechen-Cantate genannt. St.

Bergameno, Johann Baptista, s. **Bonometti**.

Berger, Adam Otto, fleißiger und gewandter Componist, war ums J. 1725 Organist am Dome zu Marienwerder, aus Breslau gebürtig, zugleich ein geschickter Instrumentenmacher, als welcher er von einigen Seiten her noch mehr gerühmt wird denn als Componist. Violinen, Flöten, Hoboen, Fagotte, überhaupt Rohr- und Holzinstrumente sieht man wirklich auch jetzt noch weit mehr von ihm als Compositionen. Jene

behaupten immer einen vorzüglichen Werth, diese sind alle im Manuscript geblieben und befinden sich nur noch in den alten Musikaliensammlungen einiger Kirchen, da sie sämmtlich in kleineren und größeren Orgel- und Kirchengesang-Stücken bestehen.

Berger, Andreas, ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts blühender Contrapunctist, aus Meißen gebürtig, von dessen Werken viele im Drucke erschienen seyn sollen, unsere Zeit aber nur noch wenige besitzt. Der allenthalben fleißig nachforschende Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon nur 2 als ihm bekannt an: Harmoniae seu Cantiones sacrae 4—8 voc., Augsb. 1606. 4. (32 Gesänge enthaltend), und: Weltliche Trawer und Klaglieder mit 4 Stimmen. Ebend. 1609. Er schöpfte die Kunde davon aus Draud. Biblioth.

Berger, Carl Gottlieb, Concert-Violinist zu Leipzig, wurde geb. zu Olmarsdorf bei Pirna 1736, starb 1812 zu Leipzig, ein ausgezeichneter Spieler und gleich vortrefflicher Mensch. Mit ihm zusammen lebte 30 Jahre lang brüderlich ein anderer Berger (vielleicht der auch als Componist nicht ganz unbekannte Moritz), Violoncellist, von dem wir leider keine weiteren Nachrichten erhalten konnten, als die schon Gerber uns mittheilt, daß er 1786 gestorben ist. Beide Freunde bildeten das schönste Künstlerpaar; wie sie durch ihr Zusammenspiel einen — wir möchten sagen — magischen Zauber um sich verbreiteten, so war ihre innige Seelenharmonie das ergreifendste Muster von brüderlicher Treue, ohne doch selbst wirkliche Brüder zu seyn. Sanft an Character, gefällig, wo sich ihnen Gelegenheit und Mittel dazu darboten, waren sie die Stütze vieler heranwachsender Genie's, und manche fremde Künstler, die der Führung auf ihrem vielverzweigten Wege noch bedurften, besuchten Leipzig, um den Unterricht und den Rath dieser vielgebildeten Meister zu genießen. So haben sie sich denn auch, nach Kräften und mit der größten Bereitwilligkeit uneigennützig jene ertheilend, in dem Herzen und den Leistungen sehr vieler jetzt noch glänzender Virtuosen selbst ein ewig dauerndes ehrenvolles Denkmal gesetzt. „Ich liebe," sagte Gottlieb einst, als man ihn zu Kunstreisen aufforderte, „das Geräusch nicht, das die Welt macht, mir ist's genug, daß mein Spiel mein eigenes Herz zufrieden macht, und wenn meine Schüler gut spielen, so meine ich, habe ich auch Theil daran." Das hatte er wirklich, denn sein eigener Vortrag war ein wahrhaft nachahmungswerthes Muster; mit gefälliger Leichtigkeit den Bogen regierend, gab es für ihn keine Schwierigkeit, und wie angehaucht von dem Geiste des Componisten entfaltete er in seinen Tönen deutlich, was diesem vielleicht nur dunkle Ahnung war. So urtheilen, ihn die ehemalige Zierde der Leipziger Concerte nennend, alle noch jetzt lebende Personen, die ihn mit uns in seinen alten Tagen selbst hörten. Eigene Tonstücke hat er unsers Wissens nie geschrieben, was zu bewundern ist, da er doch so reich war an Fantasie, und stundenlang sein eigenes Herz durch improvisirte Tonreihen tief ergreifend sprechen lassen konnte. Vielleicht war auch daran sein still bescheidenes Wesen und seine zurückgezogene einsame Lebensweise schuld. Andere behaupten zwar das Gegentheil, allein die von ihnen angeführten Werke gehören sicherlich einem weniger merkenswerthen Pariser Virtuosen an.

Berger, Johann Wilhelm, Kaiserl. Rath, Königl. Polnischer und Chursächsischer Hofrath, Professor der Medicin und Beredtsamkeit, Senior der Academie und Historiograph zu Wittenberg, wurde geb. 1672, und starb am 28. April 1751, nachdem er 50 Jahre lang das Amt eines aca-

demischen Lehrers zu Wittenberg rühmlichst verwaltet hatte. Dieser würdige Gelehrte war nicht allein ein inniger Verehrer, sondern auch ein schätzenswerther praktischer Ausüber und Beförderer der Tonkunst; er spielte — für seine Zeit — fertig Clavier, beschäftigte sich besonders viel mit der Geschichte derselben, und hat in vielen seiner, mehr oder weniger der musikalischen Literatur angehörenden, Schriften die darin gesammelten gelehrten Kenntnisse zur Aufhellung mancher bis dahin dunkeln Gegenstände benutzt. Wir rechnen dahin vornehmlich seine 1750 zu Leipzig in 4 erschienene „Eloquentia publica," eine Sammlung von lateinischen Reden, von denen die 17te, 18te, 19te und 20ste lediglich der Geschichte des Kirchengesanges angehören, und wichtige Materialien zu einer ausführlichen Bearbeitung derselben liefern. Die erste handelt de M. Lutheri merito in evangelicam instaurationem haud postremo, quo disciplina sacri cantus emendatur; die zweite de M. Lutheri cura musica Hymnodia sacra; die dritte de M. Luth. Hymnis ad Propagationem religionis emendatae utilibus; und die vierte de M. Luth. Hymnis sacris ab iniqua censura vindicandis. Außer denen sind auch noch seine beiden Abhandlungen „de prisco Germano haud illitterato" (Wittenb. 1722. 4.) und „de ludis Olympiis Programma" (in seinem Stromateo acad. pag. 867 ff.) der musikal. Literatur zuzurechnen.

Berger, J., der Jüngere, s. **Müntzberger**.

Berger, Ludwig, geboren zu Berlin am 18. April 1777; ein höchst ausgezeichneter Virtuose auf dem Forte-Piano und noch ausgezeichneter Componist, der sich indessen dieser Anerkennung viel mehr von Musikern und gründlichen Verehrern dieser Kunst, als vom Publikum erfreut, ein Umstand, der nicht seinem Talent, sondern, wie wir sogleich sehen werden, der Eigenthümlichkeit seines Charakters zuzuschreiben ist. In seiner frühesten Jugend veranlaßten es die Amtsverhältnisse seines Vaters, welcher Architekt war, daß er Berlin verlassen mußte, und seine Knabenzeit in dem Landstädtchen Templin, eine Tagereise von Berlin, und die Jünglingsjahre in Frankfurt an der Oder zubrachte. Obwohl er schon von seiner frühesten Kindheit ein die Aufmerksamkeit erregendes musikalisches Talent zeigte, so hatte dies doch nicht in dem Grade den Charakter der Frühzeitigkeit, daß man ihn den Wunderkindern hätte beizählen sollen, von welchen freilich nur eins, Mozart, bis jetzt die außerordentlichen Versprechungen der frühesten Jugend gehalten hat. **Berger's** inneres, tiefes, ächt deutsches Talent entwickelte sich langsamer, gedieh aber auch dafür zur wahren Kraft und Reife. Entschlossen, sich ganz der Musik zu widmen, ging er nach Berlin, und studirte dort, nachdem einige Versuche in der Composition bereits die Aufmerksamkeit Sachverständiger erregt hatten, die höheren Gesetze dieser Kunst unter der Leitung des Capellmeisters **Gürrlich**. Da sich beharrlicher Fleiß bei ihm zum Talent gesellte, so entwuchs er seinem Lehrer bald und fing an sich in den Kreisen der Kunstverständigen die größte Achtung zu erwerben. Im Jahre 1801 ging er nach Dresden, wo er unter Naumann's Leitung die letzten Studien seiner Kunst zu machen gedachte. Allein unglücklicher Weise mußte er gerade in dem Augenblicke eintreffen, wo dieser berühmte Tonsetzer plötzlich eine Beute des Todes geworden war. Statt sein Schüler zu werden, erfüllte er nur eine Pflicht der Pietät und des künstlerischen Dankes an ihm, indem er zu einer für ihn veranstalteten Todtenfeier binnen sehr kurzer Zeit (acht Tage) eine ausgeführte Trauercantate schrieb, welche sich des außerordentlichsten Beifalls der Kenner erfreute, und den Beweis führte, daß es die Bescheidenheit des Jünglings war, die ihn in Naumann einen Lehrer hoffen ließ, dem er für den unpartheii-

schen Blick aber schon weit entwachsen war. Die mancherlei Anregungen, welche Natur und Kunst und der Umgang mit gleichstrebenden Freunden in Dresden gewährten, veranlaßten den jungen Musiker zu vielen Compositionen, welche noch 20 Jahre später, als er sie erst zum Theil publicirte, ihre frische Schönheit bewahrt hatten. Indessen schlug seine Hoffnung, von Dresden aus eine Anstellung als Capellmeister zu erhalten, fehl, und er ging nach Berlin zurück, wo er sich vom Unterrichtgeben auf dem Piano-Forte erhielt. Da kam im Jahre 1804 Clementi nach Berlin. Dieser hörte Berger in einer Gesellschaft etwas von eigener Composition spielen, und erkannte darin ebenso schnell das tiefe Talent des Componisten, als die Anlage zu wahrhafter, wenn gleich noch nicht kunstschön herausgebildeter Virtuosität. Er schlug ihm daher vor, ihn zum Schüler im Clavierspiel anzunehmen, versprach sein Rathgeber in der Composition zu werden, und forderte ihn auf, ihn nach Petersburg zu begleiten. Dies nahm Berger mit Freuden an, und so trat er denn unter des berühmten Mannes Patronat eine große Kunstreise an, zu der sich noch ein dritter Genosse, August Alexander Klengel (der Sohn des berühmten Landschaftsmalers in Dresden, jetzt Organist an der katholischen Kirche daselbst und durch treffliche contrapunktische Werke ausgezeichnet) gesellte. Die Hinreise nach der russischen Hauptstadt geschah langsam, indem man sich auf dem Wege verweilte, und namentlich in Curland und Liefland mit großem Erfolg Concerte gab, in welchen sich der Altmeister und seine Jünger zur allgemeinsten Bewunderung hören ließen. Auf solche Weise eingeführt, mußte Ludwig Berger in Rußland sehr schnell den wohlverdienten Ruf gewinnen. In Petersburg machte er die Bekanntschaft mehrerer anderer berühmter Clavierspieler, worunter besonders Steibelt und John Field genannt werden müssen. Des Letzteren reizender Anschlag und Vortrag hatte großen Einfluß auf Berger's Studien, indem er sich bemühte, bei Bewahrung seiner besonderen Eigenthümlichkeit sich die Eigenschaften dieses großen Meisters ebenfalls zu erwerben. Sechs Jahre dauerte dieser Aufenthalt in Petersburg. Während desselben hatte sich Berger mit einer Braut aus der Heimath, die ihm neun Jahre lang verlobt gewesen, verheirathet, verlor aber seine junge Gattin im ersten Kindbett, und nicht lange darnach auch das Kind. Diese Unglücksfälle beugten ihn tief und verstärkten die schon hypochondrische Richtung seines Charakters, was von entschiedenem Einflusse auf seine Leistungen als Künstler wurde. Theils aus Sehnsucht nach der Heimath, theils weil der im Jahre 1812 sich allgemein manifestirende Haß und Verdacht gegen alle Fremden ihn forttrieb, verließ er Petersburg; er vermochte dies jedoch nur durch Vermittelung mächtiger, wohlwollender Freunde, die ihn mit einer fingirten Depesche als Courier nach Finnland sandten. Denn andere eben so mächtige Gegner, hatten sogar sein Leben bedroht, ob aus Privat- oder allgemeinem Fremdenhaß, ist niemals ganz klar geworden. Berger erreichte nach manchem Abentheuer glücklich den schwedischen Grund und Boden, ging nach Stockholm, wo er die nähere Bekanntschaft der berühmten Frau v. Staël machte, und sich mit großem Beifall öffentlich hören ließ. Von dort schiffte er nach London über, wo er seinen alten Lehrer Clementi wieder aufsuchte. Hier gab er sowohl Unterricht als Concerte mit glücklichstem Erfolge, und blieb daher bis zum Jahre 1815 daselbst, worauf er nach fast 12jähriger Abwesenheit nach Berlin zurückkehrte, und seitdem daselbst im förderlichsten Wirkungskreise als noch immer ausgezeichnetster Lehrer lebt, wenn gleich er nicht mehr öffentlich als Spieler aufgetreten ist, woran eine nervöse Lähmung des rechten Armes haupt-

sächlich schuld ist. So weit sein äußerlicher Lebenslauf. Was den inneren Gang seiner Bildung, und seine Bedeutung für die Kunst betrifft, so müssen wir aus vollster Ueberzeugung uns folgendermaßen über ihn aussprechen. Stellen wir ihn gleich als Virtuosen ungemein hoch, so steht er uns als Componist, so wenige öffentliche Beweise er dafür gegeben hat, doch noch ungleich höher, und wir sagen es ohne Scheu, daß er von allen Neueren, Lebenden und Todten, der Nächste an Beethoven und Mozart ist. An seiner Virtuosität ist, wie man leicht ermessen kann, nicht sowohl eine glänzende äußere Mechanik zu schätzen, sondern der tiefe charaktervolle Styl, die Seele des Gesanges, die Anmuth und Grazie der Verzierungen; mehr als dies aber das wahrhaft heroische Feuer im Vortrag grandiöser Stücke. Hat gleich in den letzten Jahren die Abnahme der äußeren Fertigkeit ein nicht selten unvollkommenes Gelingen der Intensionen des Spielers zur Folge gehabt, so bleiben für den, welcher vernünftig davon zu abstrahiren weiß, doch noch so große Züge übrig, daß die hervorragende Leistung nicht verkannt werden kann. Deshalb bleibt Berger auch, wie wohl viele seiner Schüler ihn an äußerer Sicherheit bei weitem übertroffen haben (wir nennen nur F. Mendelssohn und W. Taubert), immer noch der überlegene Meister gegen sie, und ist, wenn nicht im Kampf, doch wie Nestor im Rath der Erste. Diese Gattung des großartigen Spiels, welches sich bei ächten Hörern neben allem, was die berühmtesten Neueren, wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner u. s. w. geleistet haben, in ihrer überwiegenden Würde erhält, konnte nur das Product anhaltender eindringender Studien unter einem Meister wie Clementi, und der tiefsten inneren Anlage seyn. Berger selbst hat oft geäußert, „er wisse es sich gar nicht vorzustellen, wie ein wahrhaft großer Spieler existiren könne, ohne ein großer Componist zu seyn." Daß er dieses letztere sey, ist ihm so sicher wie uns, wenn gleich der aufbewahrten Beweise nur wenige existiren. Diese sind: vier Clavier-Sonaten, die erste in C-moll (Sonate pathetique), Leipzig bei Peters, Berlin bei Laue, und London bei Clementi; eine Sonate in F, eine andere in Es-dur, beide in Berlin bei Schlesinger. Die letztere halten wir für eine der schönsten, die überhaupt geschrieben sind, und geben ihr den Vorzug selbst vor der in C-moll, wiewohl der Componist selbst diese höher hält. Eine vierte Sonate ist als ein musikalisches Kunststück zu betrachten, indem alle drei Sätze auf eine und dieselbe Grundfigur geschrieben sind, was zu den künstlichsten contrapunktischen Benutzungen Anlaß giebt, die wir indessen gering achten würden, wenn sich nicht die frischeste, schaffende Fantasie dazu gesellte. Außer diesen vier Sonaten hat Berger für sein Instrument nur noch folgende Stücke herausgegeben: Zwei Hefte Variationen, zwei Rondo's, worunter ein geniales Alla turca sehr bekannt geworden, eine Toccata, ein Präludium nebst Fuge, die ihn allein als gelehrten Componisten berühmt machen könnte, ein Heft Etüden (als Compositionen unbedingt die schönsten, welche in dieser Gattung existiren), und einige kleinere Stücke, als Märsche zu zwei und vier Händen u. dgl. m. Außer diesen Clavierstücken sind nur noch vier Hefte Lieder mit Clavierbegleitung, einige einzelne Lieder, und einige für vier Männerstimmen, von denen er eine große Anzahl für die Berliner Liedertafel componirt hat, erschienen. So vortrefflich, ja so außerordentlich schön die meisten dieser Compositionen sind, so zeichnet sich doch unter ihnen wiederum ein eigenthümliches Werk ganz besonders aus. Es ist dies ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung, welches unter dem Titel „die schöne Müllerin," erschienen ist. Die Gedichte dazu haben einen dramatischen Zusammenhang und ent-

standen in einer geistreichen Gesellschaft Berlins, deren dichterischen Mittelpunkt der nachmals so berühmt gewordene Wilhelm Müller, damals noch Student, bildete. Diese Lieder sind an Tiefe, Innigkeit, Reichthum der harmonischen und melodischen Auffassung die schönsten, die wir aus neuerer Zeit überhaupt kennen. — Das wären die öffentlich erschienenen Werke Bergers; die umfassenderen (meist jedoch nicht ganz vollendet) größeren, reicheren, als Sinfonien, Cantaten, Scenen, begonnene Opern u. dgl. m. sind noch Manuscript und nur von den nächsten Freunden des Componisten gekannt. Fragt man uns, weshalb mit so wunderwürdigem Talent, das wir höher selbst als die Gaben Spohr's und Maria v. Webers halten müssen, so wenig geleistet worden sey, was sich Bahn durch die Welt gebrochen und allgemeine Anerkennung erzwungen habe, so erwiedern wir darauf, daß leider sich in Ludwig Berger die nicht seltene Erscheinung verwirklicht, wo die schönsten Gaben der Musik unter dem Druck eines krankhaft gereizten Charakters erliegen. Eine hypochondrische Anlage, durch Verhältnisse des Lebens gesteigert, übt ihren feindseligen Einfluß auf den Componisten, und versagt ihm diejenige äußere Beharrlichkeit und den leichten freien Sinn, wodurch man sich über mögliche Hindernisse der Zukunft hinwegzusetzen wissen muß, wenn ein Kunstwerk mit seinen zarten Keimen gesund durch die rauhen Schaalen brechen soll, mit welchen der irdische Verkehr es einzwängt. Es gehört ein eiserner, ein geharnischter Wille dazu, um sich durch die tausendfachen Hemmungen hindurch zu kämpfen, welche zu überwinden sind, bevor die künstlerische Schöpfung aus dem stillen Heiligthume der Brust in die rauhbewegte Wirklichkeit treten kann. Schon den Gesunden erschrecken sie oft, und machen ihn muthlos; dem Krankhaften lähmen sie die Schwingen oft schon im keimenden Vorsatz, so daß die Entwürfe in ihm ersterben, noch ehe sie einmal zur inneren That werden. In diesem Falle befindet sich unser großer, tief verehrter, innig geliebter Künstler. Er hat nicht die Kraft gehabt, die Welt zu bezwingen, und so trifft ihn die natürliche Nemesis, daß die Anerkennung dieser ihm nicht zu Theil werden kann. Nur die kleine Zahl der Einsichtigen, die dem Kreise seines Lebens näher trat, vermag Zeugniß von seinem außerordentlichen Werth abzulegen. So ist es denn aber auch die doppelte Pflicht derjenigen, die ihn erkannt haben, und die er zum Theil selbst auf die Stufe der Kunst geführt hat, von wo seine Anerkennung möglich ist, ihre Ueberzeugung auszusprechen und in möglichst dauernden Dokumenten niederzulegen. Denn wem die Welt kein glänzendes Monument erbauen wird, dessen Name werde wenigstens im Tempel der Kunst, wo er das reine Priesteramt geübt, verewigt. Eine Sammlung der Werke Ludwig Berger's, welche jedoch vor seinem Tode schwerlich zu Stande kommen dürfte, zu der sich aber dereinst alle seine zahlreichen Schüler und Anhänger mit ernsten Kräften zu verbinden die Pflicht haben, wird die schönste Gedächtnißtafel seyn, welche dem Trefflichen gesetzt werden kann.

L. Rellstab.

Bergkreyen oder Bergkreyen=Weise nannte man vor Alters, besonders zu Luthers Zeiten, eine Melodie, deren man sich bei Absingung einer in Reimverse gebrachten Geschichte bediente, ein Lied oder einen Gesang also, ähnlich unserer heutigen Romanze, auch Ballade. Man hatte geistliche und weltliche Bergkreyen; erstere enthielten biblische oder moralische, überhaupt geistliche Geschichten und ihre Melodien waren daher auch ganz nach Art eines Chorals abgefaßt, letztere besangen andere im Leben vorgefallene merkwürdige Begebenheiten. Ein noch vorhandenes Beispiel

von einer geistlichen Bergkreyen=Weise ist der fälschlich Luthern zugeschriebene Choral: „Vater unser im Himmelreich," und die Melodie zu „Nun ruhen alle Wälder." Diese war ursprünglich jedoch sogenannt weltlich, nämlich die von Joh. Isaak componirte Melodie zu dem Bergkreyen „Inspruck ich muß dich lassen," die nachher mit dem Texte „O Welt ich muß dich lassen" in die Kirche aufgenommen wurde, und von da auf den angeführten bekannten Choral überging. Erasmus Rotenbacher zu Nürnberg veranstaltete 1550 eine ganze Sammlung geistlicher B., unter welchen sich auch mehrere Lieder aus Luthers ersten Gesangbüchern befinden, als: „Sie ist mir lieb die werthe Magd," „Ein neues Lied wir heben an," „Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch." Jetzt ist der Ausdruck Bergkreyen ganz außer Gebrauch gekommen, und auch ehedem scheint er nur in einigen, namentlich Gebirgs=Gegenden gebräuchlich gewesen zu seyn, wovon dann wahrscheinlich auch das Wort selbst abzuleiten ist. Etwas Sicheres über den Ursprung und die Ableitung desselben ist nicht bekannt.

Bergopzoomer, Madame Chatharina, geb. Leidner aus Wien (1753), einst erste Sängerin am K. K. Hoftheater zu Wien, erhielt ihre erste Bildung als junges Mädchen in einer dortigen öffentlichen Privat=Singanstalt. Nach dem früh erfolgten Tode ihrer Eltern wurde sie von dem Malereidirector Schindler in Wien, Mann ihrer ältesten Stiefschwester, adoptirt, weshalb sie denn nachgehends auch (1770) zuerst unter dessen Namen auf die Bühne ging. 1774 machte sie eine Reise durch Deutschland, sang als Prima Donna in der Opera seria und buffa auf den größten Theatern mit stets steigendem Beifalle; kam endlich auch nach Italien als die erste Deutsche, die ihrer ächt vaterländischen Schule dort allgemeine Achtung zu erwerben wußte; 1776 kehrte sie nach Wien zurück, um als der erste Stern am dortigen K. K. Hoftheater noch größere Bewunderung zu erregen; 1777 verheirathete sie sich mit einem Hrn. Bergopzoomer, unter welchem neuen Namen sie nachher, im J. 1782, bei der italienischen Oper zu Braunschweig, und 1783 bei dem neuerrichteten Gräflich Nostitzischen Nationaltheater zu Prag als erste Sängerin mit einem bis dahin beispiellosen Gehalte angestellt wurde. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbette aber, und die Anstrengung, welche die mehrfachen größeren Reisen und das häufige Auftreten in den größten und schwersten Rollen, in denen sie glänzte, ihr kostete, zerrütteten ihre körperliche Gesundheit so bald, daß sie schon im 35sten Jahre ihres Lebens, im Juni 1788, zu Prag starb. Der volle 1½jährige Aufenthalt in Italien soll durchaus keinen Einfluß auf ihre eigentliche Schule gehabt, und der Gewinn, den sie dadurch gezogen, nur in einer weiteren Ausbildung der Stimme an sich bestanden haben, die ihr wahrscheinlich auch in Deutschland zu Theil geworden seyn würde; um desto mehr ist der Vorzug zu bewundern, mit welchem man sie, die niemals nach italienischen Mustern sich bildete und in keiner Hinsicht, am allerwenigsten in der Kunst, ihre deutsche Natur und Abkunft verleugnete, in Italien behandelte. Große Anerbietungen sollen ihr gemacht worden seyn, um dort zu bleiben. Ein Beweis, wie verschieden der ehemalige italienische Geschmack von dem jetzigen war, und wie der kunstliebende Italiener ehedem nichts wollte als den Silberklang des reinsten Metalls und durchaus keine Künsteley, die jetzt nur in jenen hineingetragen wird. —m—.

Bergt, Christian Gottlob August, Organist an der Haupt= oder Peterskirche zu Budissin (gewöhnlich Bautzen genannt), Lehrer am dortigen Schullehrer=Seminar und Director des Singvereins, wurde geboren am 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg. Sohn eines Stadtmusicus zeigte

er sehr frühe schon eine besondere Liebe zur Musik, nicht weniger aber auch zur Schule überhaupt; in Allem, worin er in der niedrigen Stadtschule, welche er als Knabe besuchte, unterrichtet wurde, machte er schnelle Fortschritte, besonders in Sprachen, weshalb ihn denn sein Vater für den geistlichen Stand bestimmte, und zu dem Behufe als Alumnus auf die Kreuzschule zu Dresden schickte. Nach beendigtem Schulcursus bezog er 1790 die Universität Leipzig, um nach dem Willen seiner Eltern Theologie zu studiren; Musik kannte er damals noch wenig, er spielte ziemlich fertig Clavier, auch etwas Geige, aber hatte dieses doch lediglich nur als Nebensache und zur Erholung getrieben; deshalb lag er denn auch Anfangs in Leipzig seinen theologischen Studien mit allem Eifer ob, bis er endlich Gelegenheit fand, an öffentlichen Musikaufführungen Theil zu nehmen, und hiedurch seine erste Neigung zur Musik wieder so mächtig in ihm aufgeregt wurde, daß er fest in sich beschloß, seinen Beruf zu ändern, und fernerhin vorzugsweise Musik statt Theologie zu studiren. Ganz diese liegen lassen durfte er seiner Eltern wegen nicht, mußte sich deshalb auch 1794 examiniren lassen und eine ihm angetragene Hofmeisterstelle annehmen. Diese aber war glücklicher Weise in der Nähe von Leipzig, so daß er den daselbst stattfindenden Concerten, Opern und anderen Musikaufführungen bequem beiwohnen konnte, und nun, nicht mehr abhängig von seinen Eltern, eröffnete er denselben seinen Entschluß, übte sich im Orgelspiele, schaffte sich die besseren musikalischen Lehrbücher an, studirte den Satz, und suchte sich so auf alle mögliche Weise zum gründlichen Musiker umzubilden, wozu denn die praktische Anwendung und das aufmerksame Anhören kleinerer und größerer Musterwerke bei dem Besuche jener Concerte nicht wenig beitrug. Er versuchte sich in allen Arten von Compositionen, trat jedoch erst 1801 mit einigen Liedern, und namentlich mit 3 Claviersonaten und einem kleinen Intermezzo „List gegen List" (beides, letzteres im Clavierauszuge, Leipzig bei Breitkopf und Härtel) öffentlich hervor. Sein Name wurde bald bekannt, und die Beweise von seinem meisterhaften Orgelspiele, welche er in den Kirchen Leipzigs mehrfach ablegte, verschafften ihm 1802 schon den ehrenvollen Ruf nach Bautzen. Hier hat er sich nun seit dem in jeder Hinsicht, namentlich aber im Lehrfache, als ein vielgebildeter, sehr fleißiger und denkender Musiker bewährt. Er componirte viele vortreffliche Werke: ein Passions-Oratorium in 3 Theilen (Text von Anger); ein Vater Unser; ein Te Deum laudamus, und mehrere Cantaten und Kirchenstücke, welche an verschiedenen Orten mit Beifall zur öffentlichen Aufführung kamen; auch die Operetten „Laura und Fernando" (3 Acte, Text von Bretzner) u. „die Wunderkur" (3 Acte, Text v. Schmiedgen); dann noch die einactigen Intermezzo's „Erwin u. Elmire" (v. Göthe, eine Nachbildung v. Andre's Composition), „das Ständchen" (v. Schulz), „des Dichters Geburtstag" (v. Treitschke), u. „Mitgefühl" (Liedersp. v. ebend.); ferner mehrere Hymnen, Balladen u. Lieder; Trio's f. Pianof., Violine u. Violoncell; mehrere Sinfonien f. großes Orchester; Quartette; Terzette; Duette; Variationen f. Pianoforte; ein Concert für Clarinette und Fagott (op. 6); Choralmelodien zum Dresdner Kirchengesangbuche; mehrere 4männerstimmige Gesänge, u. dgl. m. Gedruckt sind davon leider nur wenige. Besonders merkenswerth sind seine trefflichen Terzette für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte, welche in 8 Heften, die vier ersten bei Peters u. die folgenden bei Hofmeister in Leipzig erschienen. Wer da weiß, wie viel Gewandtheit und Routine zu einer solchen Composition gehört, der wird B—s Talenten hier alle Achtung wiederfahren lassen; der Gesang der ein-

zelnen Stimmen ist so fließend melodisch, und durch die drei besonderen Melodien wieder so zu einem ausdrucksvollen harmonischen Ganzen verwebt, daß den derartigen Werken von Haydn, der großen Werth darauf legte, Fasch und Naumann wohl wenig Vorzug vor jenen von B. eingeräumt werden kann. Das neueste gedruckte Werk von ihm ist ein kleines theoretisches Schriftchen: „Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminarien. Leipzig, in Commission bei Kummer, 1832". Er lehrt darin, wie ein Choral gespielt, und die Vor- und Zwischenspiele gemacht werden sollen. Seine Ansichten stützen sich auf eine langjährige Erfahrung als Lehrer und practischer Organist, und so kurz das Schriftchen auch ist, der mündlichen Unterweisung darnach noch viel Raum übrig lassend, so verfehlt es dennoch seinen Zweck nicht. Die lakonische Weise, in welcher er schreibt, ist zwar der Gründlichkeit oft etwas zuwider, allein sie zieht an, zumal bei dem jovialen Anstrich, den sein Vortrag öfters bis zur Ergötzlichkeit dadurch erhält. Wahrscheinlich lehrt B. auch mündlich so, und wir erklären uns daher recht wohl das Vergnügen, womit sich viele dankbare würdige Schüler seiner noch lange erinnern.

Berguis wird von Burney in seiner Geschichte „für den größten Orgelspieler nächst Pothoff" erklärt, der im vorigen Jahrhunderte in Holland gelebt habe. Ums J. 1772 war er, wie Gerber berichtet, zu Delft angestellt, und soll auch ein fleißiger Componist gewesen seyn. Das ist leider aber auch das Einzige, was wir von ihm wissen; so wenig zu einer Kunde von seinen äußeren Lebensumständen als Nachricht von Werken von ihm hat man bis jetzt gelangen können. Selbst den Vornamen giebt der so sehr für ihn eingenommene Burney nicht an. N.

Beriot, Louis, ein ausgezeichneter, und in gewisser Beziehung jetzt der ausgezeichnetste Violinist Frankreichs, ist zu Louvain (Löwen) in Belgien geboren. Ueber sein Alter haben wir nichts Bestimmtes ermitteln können, jedoch ist er jetzt etwa 32 bis 35 Jahre alt, so daß sein Geburtsjahr ohngefähr in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fallen muß. Er studirte die Musik zuerst unter der Leitung eines gewissen Tiby, der als Musiklehrer beim Collegium zu Löwen angestellt ist. Im Violinspiel wurde ein ausgezeichneter Schüler Viotti's, Namens Robrex, sein Lehrer. Mit einem glücklichen Talente ausgerüstet, suchte er nach Paris zu gelangen, wo er sehr bald Ruf gewann. Indessen hörte er dort Lafont und Baillot und überzeugte sich dadurch, daß er, um einen ähnlichen Ruf der Virtuosität wie diese zu erringen, noch fleißig zu arbeiten habe. Er nahm deshalb Unterricht bei Beiden, doch länger bei **Baillot**, und bildete sich daraus einen Styl, der eine Mitte zwischen diesen beiden großen Virtuosen hält. Ob er darum gerade das ächte Juste-milieu getroffen, ist eine andere Frage, die wir uns hier weder zu bejahen noch zu verneinen erlauben wollen. So viel ist gewiß, daß er in Paris einen außerordentlichen Beifall gewann, und denselben auch durch Fertigkeit, Eleganz und Präcision bis in die feinsten Kleinigkeiten, verdient. Ueberdies läßt sich nicht läugnen, daß er in so fern über seine beiden Musterbilder und Vorgänger hinausgeschritten ist, als er sich eine gewisse moderne Bereicherung des Violinspiels an Passagen und Verzierungen theils angeeignet hat, theils selbst erfindend in dieser Beziehung thätig gewesen ist. Sehr zu bedauern ist es jedoch, daß er die große Bahn, welche Rode nach Viotti eingeschlagen hatte, verläßt, und z. B. den Vortrag eines ganzen Violinconcertes, worin allein sich ein großartiger Styl bekunden läßt, fast ganz bei Seite gesetzt hat. Oeffentlich hat er noch nie ein ganzes Concert gespielt, sondern nur

einzelne Sätze von Rode, Kreuzer, Baillot, und einen ersten Satz, den er sich selbst componirt hat. Derselbe ist, da er als Concert unvollendet gelassen, niemals im Stich erschienen. So beschränkt sich denn B—s Leistung nur auf den Vortrag nicht eigentlicher Solostücke, und namentlich Variationen, die er indessen mit einer erstaunenswürdigen Vollendung, Grazie, Feinheit und Keckheit (wo dieselbe angebracht ist) spielt. Als Paganini sich zum ersten Male in Paris befand, war Beriot der einzige Geiger, der es wagte, sich gleichzeitig mit diesem wunderbaren Meister hören zu lassen. Dies lag indessen nicht darin, daß Baillot und Lafont weniger dazu befähigt gewesen wären, sondern darin, daß, wie angedeutet, Beriots ganz eigener Styl und der Miniatur-Genre, den er hier sich ausgebildet hat, von selbst alle Vergleichungspuncte mit Paganini ablehnt. — Das Spiel Beriots hat auch seine Art von Compositionen bestimmt; es ist nichts von ihm im Stich erschienen, als etwa ein Dutzend Piecen, Variationen, über beliebte Themata. Diese sind recht gut ausgearbeitet, gewähren überall Abwechselung und nutzen mit großer Geschicklichkeit alle Vortheile des Instruments. Einen Ruf als Componisten können sie jedoch dem Verfasser nicht bringen, da sie gleich ihren Werth verlieren, wenn sie nicht meisterhaft gespielt werden. Ja die meisten fordern vielleicht sogar des Componisten eignen Bogen, um so zu erscheinen wie er sie gedacht hat. — Im Jahr 1830 verband sich Beriot mit der berühmten Sängerin Madame Malibran Garçia; wir sagen verband, denn eine Verheirathung ist vor der Hand nicht möglich, da der erste Mann dieser Sängerin nicht in die Ehescheidung willigen will. Indessen leben Beriot und Mad. Malibran als Eheleute beisammen und machen seit einigen Jahren Reisen mit einander. Sie haben England und Belgien besucht, und eben jetzt (Januar 1835) eine große Reise durch Italien vollendet (sind in Neapel), wo Beide überall den rauschendsten Beifall einärndteten; am meisten freilich die Sängerin, die auf wahrhaft enthusiastische Weise aufgenommen wurde. Das Künstlerpaar beabsichtigt auch nach Deutschland und Rußland zu gehen. L. R.

Berlin, Johann Daniel, Organist an der Kirche zu Drontheim (in Norwegen), zugleich auch Stadtmusikus daselbst, wurde geb. 1710 zu Memel in Preußen, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, ging 1730 als Orgelvirtuos nach Copenhagen, und endlich 1737 nach Drontheim berufen starb er daselbst 1775, ewig fortlebend aber in dem rühmlichsten Angedenken des theoretischen und practischen Musikers. Er war einer der in jeder Hinsicht kunstfertigsten Orgelspieler seiner Zeit, bewährter Componist, gründlicher fleißiger theoretischer Schriftsteller und auch tief denkender Techniker. Besonders merkenswerth unter seinen mehrfachen Schriften ist die 1767 zu Leipzig und Copenhagen erschienene „Anleitung zur Tonometrie". Sie allein schon beurkundet ihn als einen so vielseitig gebildeten Meister. Er lehrt darin, wie man durch Hülfe der logarithmischen Rechnung nach der geometrischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende Temperatur der Intervallen-Größen richtig und leicht ausrechnen kann, und beschreibt ferner das 1752 von ihm erfundene oder vielmehr besonders eingerichtete Monochord, das sich vornehmlich dadurch vor allen anderen auszeichnete, daß es sich nie verstimmte und jedem Einflusse veränderter Luft oder Witterung entzogen war. Dieselbe Einrichtung hatte er 1756 auch einem Claviere gegeben, — eine Erfindung, die seit 1785 nachher Triklir noch mehr zu vervollkommnen strebte. Man vergl. darüber Marpurgs Beitr. Bd. II. pag. 563 ff. Ein anderes

kleines theoretisches Werk erschien früher, zuerst 1742 zu Drontheim (Tronhiem) in dänischer Sprache: „Musikalske Elementer, eller Anledning til Forstand paa de förste Tinge i Musiken“, wurde aber 1744 schon unter dem Titel: „Anfangsgründe der Musik, zum Gebrauch der Anfänger“, ins Deutsche und bald darauf auch ins Schwedische übersetzt. Von seinen Compositionen sind nur einige Claviersonaten, welche 1751 zu Augsburg gedruckt wurden, weiter bekannt geworden; doch sollen in mehreren Kirchen Dänemarks und Norwegens noch jetzt viele vortreffliche Orgelstücke und andere Kirchenmusiken von ihm vorhanden seyn. N.

Berls, Johann Rudolph, Knabenschullehrer zu Rhöda im Thüringischen, vorzüglicher Orgel-, Clavier-, auch Geigenspieler, Componist aus der Kittelschen Schule, wurde geb. zu Alach bei Erfurt am 8. Mai 1758. Seine Lehrer in der practischen Musik waren zuerst sein Vater, dann dessen Nachfolger, später der Cantor Weimar zu Erfurt (dieser besonders im Gesange), und endlich, als er ins Rathsgymnasium und den Singechor zu Erfurt aufgenommen war, der berühmte Häßler; in der Composition unterrichtete ihn der Rector und Organist Reichardt und Häßler. Um die Verbreitung der Musik, selbst unter der niedrigen Volksclasse, hat er sich durch die Errichtung mehrerer Singchöre und Quartett-Gesellschaften, von denen fast ausschließlich nur Werke Mozart's, Haydn's, Händels u. a. classischer Meister aufgeführt werden, nicht geringe Verdienste erworben, und so sich ein würdiges Andenken gesichert. Er componirte viele Festtagsmusiken, mehrere kleine Oratorien, Motetten, Sinfonien, Arien, viele Claviersachen, besonders vierhändige Sonaten und Variationen. Gedruckt sind davon freilich nur wenige; uns sind bekannt eine Sammlung von 30 neuen Volksliedern und 2 vierhändige Sonaten.

Bernabei, Giuseppe Ercole, von Caprarola gebürtig, ein Schüler des Orazio Benevoli. Gerbers Nachrichten über ihn, die er in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mittheilte, müssen nach Baini's aus sicheren Quellen geschöpften Angaben dahin berichtigt werden: Er verwaltete das Amt eines Capellmeisters im Lateran vom December 1662 bis zum März 1667; dann wurde er Capellmeister an der Kirche St. Luigi de Francesi bis zum 20. Juni 1672, von welcher Zeit an er als Capellmeister zu St. Peter im Vatican seinem Lehrer Orazio Benevoli nachfolgte. 1674 berief ihn der Churfürst von Baiern, Ferdinand Maria, in derselben Eigenschaft nach München, wo er um das Jahr 1690 starb. Das Archiv der Vaticanischen Hauptkirche verwahrt in Manuscript von seiner Composition sehr geschätzte 4-, 8-, 12- und 16stimmige Messen, Psalmen und Offertorien. Ueber solche 3- und 4chörige Tönsätze wird man sich nicht wundern, wenn man bedenkt, daß der Lehrer dieses großen Tonsetzers der größte Italiener in dieser Vollstimmigkeit genannt wird und überhaupt dergleichen damals in die lebhafteste Aufnahme gekommen war. Johannes Gabrieli (venetianische Schule), Jacob Gallus, der Deutsche, und mehrere Andere zeichneten sich gleichfalls hierin so aus, daß sie den Vergleich mit ihnen unbedingt aushalten. Uebrigens ist von ihm in Rom 1669 ein Werk Madrigalen für 3 und 4 Stimmen gedruckt worden und eine Sammlung Motetten in München 1691. In der Leipz. allgem. musikal. Zeitung ist 1827, S. 296 in der 2ten Beilage ein einstimmiges Salve Regina mit beziffertem Orgelbaß mitgetheilt worden.

Bernabei, Giuseppe Antonio, des vorigen Sohn, wurde 1643 geb. und vom Vater in der Tonkunst unterrichtet, dem er auch dem Wesen

nach gleicht. Hasse schätzte ihn sehr hoch. Er wurde der Nachfolger im Amte seines Vaters zu München, erhielt den Titel eines Hofrathes und starb daselbst am 9. März 1732 in einem Alter von 89 Jahren. Gedruckt wurde von ihm zu Augsburg Orpheus ecclesiasticus, und ein Messenwerk: „Missae septem cum quatuor Vocibus. Augustae Vindelicorum" (Wien) 1710.

G. W. Fink.

Bernacchi, Antonio, Altsänger, Castrat, geb. zu Bologna ums J. 1700, war ein Schüler des großen Pistocchi (oder Pistocco), sang zum erstenmale öffentlich 1722, ging darauf nach Deutschland, zuerst in die damals Churfürstl. Baierische und dann in die Kaiserl. Oesterreichische Capelle zu Wien; 1730 nahm ihn Händel nebst mehreren anderen Sängern mit nach London, an die Stelle des folgenden Bernardi; 1736 aber ging er wieder in sein Vaterland zurück, wo er mehrere Schulen stiftete, in denen die vortrefflichsten Sänger erzogen wurden, niemals aber einen bleibenden Aufenthalt hatte, so daß sowohl über sein Todesjahr als den Ort, wo er starb, durchaus nichts Zuverlässiges angegeben werden kann. Ueber den Werth und die Verdienste dieses einst so berühmten Sängers sind die älteren Critiker ganz verschiedener Ansicht. Martinelli (Diction. d'Anecdot.) sagt über ihn, er habe in seinem Gesange den Ausdruck der Empfindungen der mechanischen Kehlfertigkeit aufgeopfert; weiter noch geht der Graf Algarotti in seinem „Versuche über die Oper", wo er ihn beschuldigt, der Urheber aller der Ausschweifungen gewesen zu seyn, welche sich damals im Gesange eingeschlichen hätten; und endlich auch Rousseau, der in seinem Dict. de Musique behauptet, Pistocco selbst habe ihm einst zugerufen: „ich bin unglücklich, ich habe dich singen gelehrt, und du willst spielen!" Dagegen aber nennen ihn Andere, und darunter die Geachtetsten seiner Zeitgenossen, den „König der Sänger". Gewiß ist, daß B. von Natur keine schöne Stimme hatte, und daher, weil er einmal Sänger werden wollte, Alles, was jene ihm versagte, durch Kunst zu ersetzen suchen mußte. Um dieses Umstandes willen hatte auch sein Lehrer Pistocchi ihm verboten, eher öffentlich aufzutreten, bis er selbst seine Schule für beendigt halte. Täglich bekam er die schwersten Uebungen auf, die er mit unermüdlichem Eifer seiner Kehle gewissermaßen einprägte. Dadurch konnte es nun wohl geschehen, daß er später, den Händen seines Lehrers entgangen, aus der Masse solcher rein mechanisch angelernter Manieren gerade die schwierigsten, welche das meiste Aufsehn erregt hatten, mit einer gewissen Unersättlichkeit in Ruhm zu oft anbrachte und dadurch seinen Gesang nicht selten verzerrte, hin und wieder auch zu niedriger Künstelei herabzog. Wäre derselbe übrigens so ganz ausdruckslos und nichts als Spielerei gewesen, Händel würde ihn gewiß nicht mit nach London genommen, und auch andere Künstler, wie unter Anderen Graun, der ihn auf seinen Reisen in Italien kennen lernte, mit solcher besonderen Auszeichnung behandelt haben. Auf der anderen Seite ist wieder nicht zu leugnen, daß der Ursprung des neueren manierirten italienischen Gesanges, namentlich die Brust-Articulation der bunten Tonfiguren, bis auf ihn zurückgeht. Alle Sänger, welche aus seiner Schule hervorgingen, als Raff, Amadori, Mancini, Quarducci u. A., sind als die Ersten bekannt, welche in dieser Weise glänzten und ihren hauptsächlichsten Ruhm suchten. Sie verpflanzten dann ihre Kunst immer weiter. In sofern ist der Titel „König der Sänger" auch in unserer Zeit nicht ganz unpassend für B. gewählt, und erscheint er als eine der merkwürdigsten Personen in der Geschichte des italienischen Bühnen-Gesanges.

Bernardi, Francesco, genannt **Senesimo**, ein älterer Zeitgenosse des vorigen Bernacchi, berühmter Altist, eigentlich aber Mezzo-Soprano, Castrat, geb. zu Siena ums Jahr 1680. Im Jahre 1719 war er zu Dresden bei der großen Oper von Lotti angestellt; 1720 engagirte ihn Händel mit 1500 Pfund jährlichen Gehalt für die Oper zu London. Sein erstes Auftreten daselbst im „Muzio Scävola" war jedoch von solch' glänzendem Erfolge, daß er alsbald 3000 Guineen Gehalt erhielt, um ihn für längere Zeit zu binden. Ein Streit mit Händel veranlaßte ihn, trotz der ansehnlichen Gehaltszulagen, welche ihm von mehreren Seiten angeboten wurden, London 1730 wieder zu verlassen. Er ging in sein Vaterland zurück, und sang hier noch längere Zeit auf den größten Bühnen mit stets gleichem Beifalle; so erzählt man, daß er 1739 noch als ein alter Mann mit der jungen Kaiserin Maria Theresia zu Florenz öfters Duette gesungen habe. Daselbst scheint er auch in einem der nächstfolgenden Jahre gestorben zu seyn. Er besaß eine helle, durchdringende Stimme, mit besonderer Biegsamkeit, und eine seltene Kehl-Virtuosität; war zugleich ein vortrefflicher Schauspieler, und soll in der Intonation des Trillers und dem Vortrage des Recitativs, überhaupt alles declamatorischen Gesanges, wobei er die tiefste Kenntniß seiner Kunst an den Tag legte, von keinem Sänger seiner Zeit übertroffen worden seyn. 39.

Bernardi, Franz, geb. 1767 in Unter-Oesterreich, widmete sich seit 1785 der Bühne, war am längsten bei dem Brünner-Theater, zuletzt als k. k. Hofschauspieler in Wien angestellt, woselbst er vorzugsweise das Greisenfach mit günstigem Erfolge bekleidete. — Vor unser Forum gehört er nur als Meister auf der Flöte, welches Instrument er mit eben so großer Fertigkeit als hinreißender Zartheit zu behandeln, und demselben einen fast zauberhaften Ton zu entlocken wußte. — Unter großem Beifalle ließ er sich bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt öffentlich hören, und setzte zum eigenen Gebrauche einige recht angenehme Kleinigkeiten. Sein Todesjahr fällt in das erste Decennium des laufenden Jahrhunderts. 18.

Bernardi, Bartholomeo, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1720) Königl. Dänischer Capellmeister zu Copenhagen und Mitglied der filharmonischen Gesellschaft zu Mailand, geborner Italiener, Violinvirtuos und allseitig gebildeter sehr fruchtbarer Componist; der 1794 zu Copenhagen stattgehabte große Brand aber, der so viele werthvolle Kunstwerke verzehrte, hat auch die meisten seiner Compositionen wieder vernichtet, da er dieselben zum größten Theile für die Königl. Dänische Bühne oder Capelle geschrieben hatte und sie deshalb im Manuscript auf der Königl. musikal. Bibliothek niedergelegt worden waren. Nur 4 zu Amsterdam gestochene Violincompositionen sollen Royers Catalog und Gerbers Behauptung zu Folge hie und da noch vorhanden seyn. Schreiber dieses besitzt selbst die von Gerber angeführten XII Sonate à Violino solo e continuo; sie sind im Geschmacke ihrer Zeit sehr gut gehalten und bezeugen, daß B. gewiß einer der fertigsten und fantasiereichsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts war.

Bernardi, Steffano. Die Schriften und Compositionen dieses einst sehr gelehrten Tonkünstlers sind die einzigen Quellen, aus welchen sich Nachrichten von seinen Lebensverhältnissen schöpfen lassen. Sein erstes Werk (wenigstens von denen, die bis auf unsere Zeit gelangt sind) waren Madrigalen, 1611 zu Verona gedruckt; auf dem Titel derselben nennt er sich Capellmeister am Dom zu Verona; so heißt er dann auch auf

allen übrigen Druckwerken, welche bis zum Jahre 1634 von ihm erschienen, als: Porta musicale (ein theoret. Werk, dessen Inhalt schon der Titel angiebt: Unterricht in den Anfangsgründen der Musik) nach Burney und Walthers Behauptung erster Theil Verona 1615, und zweiter Theil Venedig 1639; Missae à 4 e 5 voci; Salmi à 5 e 8 voci; Motetti à 1, 2, 3, 4, 5 e 6 voci con Stromenti; auf den im J. 1634 zu Salzburg gedruckten Motetten aber führt er den Titel: Canonicus St. Mariae ad Nives et Metropolitanae Ecclesiae Praefectus zu Salzburg. Nach der Zeit ist nichts weiter von ihm erschienen, und so sind auch alle Nachforschungen nach seinen ferneren Umständen vergebens gewesen. 1619 wurde auch zu Antwerpen eine Sammlung seiner und anderer berühmter Componisten Messen unter dem Titel „St. Bernhardi et aliorum Missae à 5 voc. con B. cont." veranstaltet, was als sicherer Beweis angesehen werden darf, daß er damals in hohem Ansehn stand.

Bernardini, Marcello, genannt **Marcello di Capua**, ein berühmter italienischer dramatischer Dichter und Componist, blühete gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Seinen Opern nach zu schließen, deren er mehr denn 20, größere und kleinere und mit mehr oder weniger Glück, auf's Theater brachte, hatte er keinen beständigen Aufenthaltsort, auch keine feste Anstellung, was wohl die alleinige Ursache seyn mag, warum in Deutschland Nichts von ihm als nur die Titel und zum größten Theile auch das äußere Schicksal seiner Werke bekannt geworden ist. Die bedeutendsten unter diesen sind: „L'Isola incantata", kom. Oper, 1784 zum ersten Male zu Perugia mit vielem Beifalle aufgeführt; „La finta Sposa Olandese", kom. Op. 1784 zu Rimini; „Il Brutto fortunato", kom. Op. 1788 zu Civita Vecchia, mit Beifall; „Gli Amanti confusi", kom. Op. 1788 zu Fabriano; „La Donna di Spirito", kom. Op. 1788 zu Rom und Viterbo, mit außerordentlichem Beifalle; „La finta Galatea, o sia l'Antiquario fanatico", kom. Op. 1789 zu Neapel, mit getheiltem Beifalle; „La fiera di Forlipopoli", kom. Op. 1789 zu Rom; „L'ultima che si perde è la Speranza", kom. Op., machte in ihrer ersten Bearbeitung wenig Glück, 1790 neu umarbeitet und zu Neapel aufgeführt gefiel sie mehr; „L'Amore per Magia", kom. Op. 1791, für das Theater del Fonte zu Neapel neu componirt und daselbst auch mit Beifall aufgeführt; „Il fonte d'acqua gialla, oss. il Trofeo della Pazzia", kom. Op. 1787 zu Rom, mit außerordentlichem Beifalle. Außerdem componirte er nun noch eine Menge kleinerer Intermezzo's, zu denen er, wie zu den meisten jener Opern, zugleich den Text gedichtet hatte. Sie machten fast alle bedeutendes Glück. Es mußte auffallen, daß in Deutschland und Frankreich keine einzige seiner Opern zur Aufführung kam. Er schob die Ursache davon dem verschiedenen Geschmacke an komischer Musik zu, in welchem Style allein er sich wohlgefiel und auch wohl die meiste Kraft entwickelte. Um sich auch im ernsten Style zu versuchen und dadurch vielleicht Eingang in Deutschland und Frankreich zu gewinnen, schrieb er 1791 für das große Theater S. Carlo zu Neapel die Opera seria „Il Pizarro in Perù"; aber der Erfolg der ersten Aufführung schon bestimmte ihn, sich nie wieder in diesem Genre zu versuchen, und er modificirte daher, um jenen seinen Hauptzweck zu erreichen, lieber seine komische Schreibart. Im J. 1793 kam dann wirklich auch zu Wien die kom. Oper „La Donna bizarra" zur Aufführung; so sehr er darin seinen ächt italienischen Nationalcharacter zu verleugnen suchte, so war sie keineswegs doch auch deutsch, — ein auf unbekanntem Gebiete scheu umherirrendes Kind verschwand sie, wie verwaist, augenblicklich wieder

vom Repertoire; und nicht besser erging es der 1801 in Paris aufgeführten kom. Op. „Furberia e Puntiglio“, obschon hier bei dem Publicum der vielbesuchten italienischen Oper auch der italienische Geschmack schon mehr Eingang gefunden hatte als in Deutschland. Darauf zog sich B. denn ganz zurück auf die italienischen Bühnen, wo jedoch, wie sich aus dem so öfteren Wechsel der Aufführungsorte nicht anders schließen läßt, der Beifall, der ihm hie und da ward, auch nur ein sehr getheilter und momentaner gewesen zu seyn scheint, der auf vielerlei Ursachen zugleich beruhen kann, ohne daß die Composition selbst immer gerade den größten Antheil daran zu haben braucht. 39.

Bernasconi, Andrea. Wir finden in diesem Künstler das lebendigste Vorbild von Auber, nur daß er einer anderen Nation angehörte und deshalb auch sein Compositionsstyl ein entschieden anderer war; sonst trifft Alles, alle Lebensumstände, aller Gang der künstlerischen Bildung so auffallend überein, daß wir bei Betrachtung von Auber's Leben und Thun uns nur um ohngefähr ein Jahrhundert zurückzusetzen und jenen kleinen Unterschied im nationalen Character zu berücksichtigen brauchen, um Bernasconi's ganzes Ich zu haben. Auch er war Sohn eines Kaufmanns, geb. zu Marseille 1712 auf einer Reise seiner Eltern nach Parma, wo sich der Vater besetzte, trieb die Musik Anfangs nur zum Vergnügen, mußte sie aber zum Broderwerb benutzen, als der Vater durch unglücklich ausgefallene oder falsch berechnete Speculationen fast all' sein Vermögen verlor und für den Sohn durchaus keine Mittel und Wege sich eröffneten, die Handlung, der er früher sich eigentlich gewidmet hatte, fortsetzen zu können. Unterricht im Clavierspiele und Gesange, das Lesen guter theoretischer und das Anhören beliebter practischer Musikwerke machte ihn nach und nach vertrauter mit dem Baue dramatischer Composition; er bekam Lust, sich selbst darin zu versuchen; nahm einen Text zur Hand und componirte die Oper „Alessandro Severo“; sie kam 1740 zur Aufführung und gefiel sehr bei ihrer wohlberechneten Huldigung des herrschenden Geschmacks; darum folgten ihr dann schnell die Opern „Didone abbandonata“ (1741); „Endimione“ (1742); „La Ninfa Apollo“ (1743); „Il Temistocle“ (1744), und „Antigono“ (1745); sie gefielen meistens, und B. erhielt den Ruf als Capellmeister am Hospital della Pietà zu Venedig; 1752 machte er eine Reise nach Deutschland, kam nach München, componirte daselbst 1753 die Opern „Sallustia“, 1754 „Bajazet“ und „l'Ozio fugato dalla gloria“, und wurde hierauf zum Churfürstlich Baierischen Hofcapellmeister ernannt. Jetzt war sein Ansehn für immer gesichert, und so locker auch das Gewebe mancher seiner späteren Opern war, so reichte jenes doch hin, diese in längerer Erinnerung zu erhalten. Für das Theater schrieb er 1755 „Adriano in Siria“, „Il Trionfo della Costanza“ und „Alessandro“; 1756 (umarbeitet) „Didone abbandonata“; 1760 „Agelmondo“; 1763 „Artaserse“; 1764 „Olimpiade“; 1765 „Demofoonte“ (1766 zu Monaco aufgeführt); 1766 „Endimione“; 1768 „la Clemenza di Tito“; 1772 „Demetrio“; dann für die Kirche mehrere Messen, Vespern, Litaneien, Responsorien und Antiphonien, und 1754 auch das Oratorium „La Betulia liberata“. In Allem zeigte er mehr große Gefälligkeit als Reichthum der Melodie, viel Gewandtheit in nationaler und characteristischer Darstellung, in der Anordnung kleiner effectvoller Züge und Behandlung melodischer Wendungen; nirgends aber Tiefe der Kunst, die auch der Italiener bei aller Anhäufung von Figuren und oft nichtssagenden Verzierungen dennoch nicht gerne entbehrt. Uebrigens befand B. sich wohl in dem rauschenden Beifalle, der ihm von der Menge gezollt ward; er starb

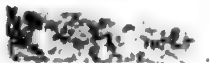
am 24. Januar 1784 zu München. — Die zu ziemlich gleicher Zeit berühmte Sängerin

Bernasconi, Antonia, war seine Stieftochter, die rechte Tochter eines verstorbenen Herzoglich Würtembergischen Kammerdieners, Namens Wagele, dessen hinterlassene Wittwe Bernasconi 1747 zu Parma geheirathet hatte. Sie war geb. zu Stuttgart im Jahre 1741; ihre Liebe zur Musik und die von der Natur ihr verliehene schöne klangreiche Stimme bestimmten den Stiefvater, sie zur Sängerin zu erziehen; er that es mit dem in jeder Hinsicht glücklichsten Erfolge, und die Tochter nahm dafür aus Dankbarkeit seinen Namen an, unter welchem sie nachher auch in Deutschland, zu ihrem Vortheil, für eine Italienerin gehalten wurde. Ihren ersten theatralischen Versuch machte sie 1767 in der Titelrolle von Glucks „Alceste"; er fiel so gut aus, daß sie von da an der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung blieb. 1770 wurde sie bei dem Kaiserl. Operntheater zu Wien (wo Gerber in seinem Tonkünstler=Lexicon irrig sie geboren werden läßt) als erste Sängerin angestellt. Von da aus machte sie später auch eine große Reise durch Deutschland und Italien. Sie starb in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts, wo? aber und wann? können wir nicht mit Gewißheit angeben. — Auch ihre jüngere Stiefschwester, die rechte Tochter Bernasconi's, war eine vortreffliche Sängerin, aber der Vater wollte durchaus nicht zugeben, daß sie sich dem Theater widme, was in gewissem Betracht wundern muß, da die Stieftochter seinem Bemühen so viel Ehre machte, und auch in pecuniärer Hinsicht das glücklichste Leben führte. Untersuchen wir aber die Gründe nicht weiter. B.

Berner, Friedrich Wilhelm, geb. zu Breslau den 16. März 1780, von seinem Vater, dem dortigen Ober=Organisten, Johann Georg, seit dem fünften Jahre im Clavierspiele unterrichtet mit so glücklichem Erfolge, daß er im neunten Jahre bereits öffentlich Concerte spielte und im 13ten J. als zweiter Organist an der ersten evangelischen Hauptkirche angestellt wurde. Dabei studirte er auf dem Elisabethanum, denn der Vater wünschte ihn zum Prediger zu erziehen. Generalbaß und Composition trieb er bei dem damaligen Chorregens der Mathiaskirche, Franz Gebirne, welcher keine besondere Lehrergabe besaß und nur die Arbeiten zu corrigiren pflegte. Er trieb daher mehr Praktisches, gab Clavierstunden und erlernte die meisten musikalischen Instrumente. Was er in dieser Zeit componirte, sind Versuche, die wir billig übergehen. Einen höheren Sinn erweckte der Pred. Fülleborn in ihm durch die Vorlesungen, die er einer auserlesenen Zahl von Primanern über Logik, Aesthetik und Kunstphilosophie hielt. Dieser Mann munterte ihn überhaupt zur Betreibung der Musik in jeder Hinsicht auf und schenkte ihm Türk's Generalbaßschule, auf welche er das Studium anderer Harmoniker setzte. 1800 reiste er nach Halle, Türk's Vorlesungen zu hören und an seinen wöchentlichen Musikaufführungen Antheil zu nehmen. Der Organist Nicolai in Görlitz und Abt Vogler wirkten lebhaft auf sein solides Orgelspiel, vorzüglich nun Bach und Kirnberger studirend. Wölfl und Rode hatten nicht geringen Einfluß auf ihn, desgleichen das Studium Händel'scher und Mozart'scher Partituren. — Als 1804 Carl M. v. Weber ans dortige Theater gerufen wurde, schloß er sich mit Klingsohr um so lieber an ihn an, weil einige Jahre früher Schnabel (s. d.) nach Breslau gekommen und ihn als Componisten zurückgedrängt hatte, gegen welchen auch Weber ankämpfte. Weber, weit genialer als B., hatte den größten Einfluß auf ihn, während B. jenem im Theoretischen überlegen war und ihn bei der Umarbeitung der Oper „der Beherrscher der Geister"

unterstützte. Der schnelle Abgang Weber's nach Carlsruhe (1806) schmerzte ihn sehr. Unterdessen hatte B. für die 1804 gestiftete philomusische Gesellschaft mehrere Abhandlungen verfaßt, z. B. „ob in einem Recitative dem Sänger eine Manier und willkührliche Verzierung erlaubt sei? welche Versart die schicklichste zum Recitative? Worin der Effect liege, den der Unisonus auf das Ohr mache?" u. s. w. Im Juni 1812 wurde B. und Schnabel nach Berlin gerufen, um an der Singacademie Zelter's zu lernen, wie ein solches Institut einzurichten und zu leiten sey, denn es sollte noch in diesem Jahre ein ähnliches in Breslau organisirt werden. Auf dieser Reise söhnten sich beide Männer nicht nur aus, sondern wurden sogar ausdauernde Freunde zum Gewinn der Tonkunst ihrer Stadt. Schnabel hatte sich ein vortreffliches Orchester und Berner einen guten Sängerchor (er war ausgezeichneter Gesanglehrer) gebildet, Beide reichten sich nun die Hand. Berner wurde darauf in den völlig umgeschaffenen Musikanstalten der Stadt zum theoretischen Lehrer der Musik, Schnabel zum praktischen ernannt. Beide wurden auch zu Musikdirectoren an dem neu eröffneten Singinstitut der Akademie erwählt, dessen Directorium der Oberlandesgerichtsrath v. Winterfeld (jetzt in Berlin) erhielt. Von jetzt an verließ B. seine Geburtsstadt nicht wieder, lebte der Tonkunst, anerkannt von Vielen, wenn nicht immer mit gleichem Eifer, doch mit stets gutem Erfolge. Durch eine nicht geregelte Lebensweise hatte er, wohl auch durch Aerger und Gram, seine sonst feste Natur so angegriffen, daß er in den letzten Jahren seines Lebens kränkelte, sich zurückzog und nur Wenigen sein volles Vertrauen schenkte. Eine ihn plötzlich überfallende Brustkrankheit brachte ihm den Tod am 9. Mai 1827. Sein Pianofortespiel wird als verständig und brillant gerühmt (Vergl. die Leipz. allgem. musik. Zeitung 1819 S. 782). Sein ausgezeichnetster Schüler hierin ist, außer seinem früh verstorbenen Bruder, Heinrich Ludwig, der jetzige Oberorganist zu Breslau, Ernst Köhler. Sein Orgelspiel wird nicht minder gepriesen. Berners einziger Schüler von Bedeutung hierin ist der hinlänglich gekannte Adolph Hesse. — Als Liedercomponist genießt er in seinem Vaterlande eines großen Rufes. Sein Schwanengesang war das Lied: „Menschen, Blumen und Zeit." Für die Orgel schrieb er wenig. Die Ausführung eines vollständigen Choralbuches hat er seinem Schüler Adolph Hesse überlassen. Auch eine begonnene Oper ließ er unvollendet, was Schlesien, an Operncomponisten sich arm fühlend, beklagt. Von vierstimmigen Männerliedern, deren vorzüglichste er für die von Mosevius gestiftete Liedertafel geschrieben haben soll, kennen wir nichts, was ausgezeichnet genannt zu werden verdiente. Seine Claviercompositionen werden auch nicht allgemein gefallen, besonders jetzt nicht. Als die besten werden genannt: ein Rondoletto, als Seitenstück zu Mozarts Rondo in D-dur; Variationen über ein Thema aus dem „Freischütz"; musikalische Ekloge, Trennung und Wiedersehn. — Seine Orchester-Instrumentalwerke haben keine Selbstständigkeit, geben viel zu thun und machen wenig Effect, ausgenommen seine Festouverture. Viel besser sind seine Cantaten, Psalmen ꝛc., unter welchen die Bibelcantate und der 150ste Psalm besonders hervorgehoben werden. Auch seine Friedenscantate; Lob der Gottheit; Preis des Künstlers; Trauercantate, u. Te Deum, werden gerühmt, so auch mehrere Motetten. Von seinen theoretischen Abhandlungen sind vorzüglich „Grundregeln des Gesanges," nach Hiller entworfen — u. die „Lehre der musikalischen Interpunction" zu nennen. † b.

Eine noch ausführlichere Beschreibung von Berners Leben und Wirken befindet sich in „Schles. Provinzialblätter" Jahrg. 1828. Mon. März



und April, wo nur bei Erzählung von Webers Ruf nach Carlsruhe Herz. Ludwig statt Eugen v. Würtemberg zu lesen ist; auch vergl. „Eutonia." Bd. I. Heft 3. pag. 286—310. Bresl. 1829. d. Red.

Berner, Andre, Violinvirtuos, auch Componist, stand in der ehemaligen churfürstlich Cölnischen Capelle zu Bonn, war von Geburt ein Böhme, starb als ein noch junger Mann am 5. August 1791, kurz vorher, ehe die ganze Capelle durch den Einmarsch der Franzosen in Bonn aufgelöst und die Mitglieder derselben nach allen Seiten hin zerstreut wurden. Gerber, der ihn in Cassel hörte, wo er früher Mitglied des Großmann'schen Orchesters war, ist unerschöpflich im Lobe dieses Meisters, schreibt ihm ein „ungemeines Kunsttalent" zu und nennt ihn unübertrefflich fast als Solospieler wie als Ripienist. B. componirte mehrere Sinfonien und andere Orchestersachen, viele größere Werke für die Violine, namentlich Concerte, mit denen er sich an verschiedenen Orten mit vielem Beifalle hat hören lassen; dann auch Soloparthien für andere Instrumente; gedruckt ist aber nichts davon als ein Doppelconcert für zwei Hörner aus E-dur zu 10 Stimmen. Gerber kannte es nur im Manuscript; später erst ist es gedruckt worden, jetzt aber auch nur sehr selten noch zu finden.

Bernhard, Christoph, zuletzt Churfürstlich Sächsischer Capellmeister zu Dresden, wurde geb. 1612 zu Danzig, starb am 14. Novemb. 1692. Sohn eines armen Schiffers mußte er in seiner zartesten Jugend schon durch Singen im Chore, Notenschreiben ꝛc. sein Brod selbst verdienen; doch wurde seine schöne Stimme auch Ursache, daß sich seine Verhältnisse bald verbesserten: ein reicher Dr. Strauch, der Wohlgefallen an dem kleinen kehlfertigen Discantisten und gegen den er einst den Wunsch geäußert hatte, sich den Wissenschaften widmen zu können, nahm sich seiner wohlthätig an, schickte ihn auf die lateinische Schule und ließ ihn auch durch den Capellmeister Balth. Erben und den Organisten P. Syfert in allen Theilen der Musik unterrichten. B. erhielt zu mehrerer Unterstützung bald eine Stelle als Singknabe in der Domcapelle, und entwickelte so vielseitige Talente, daß der Eine einen dereinstigen großen Theologen, der Andere einen Juristen oder Staatsmann, der Dritte einen genialen Tonkünstler in ihm gewahrte. Der Letzte hatte sich nicht geirrt. Ueber die außerordentlich schnellen Fortschritte und die Lernbegierde des Knaben hoch erfreut legte sein Wohlthäter ihm Nichts in den Weg, er mochte ergreifen, was er wollte. Er wählte die Kunst, ging nach Dresden, um den Unterricht des damals so sehr berühmten Capellmeister Schütz zu genießen. Diesem gefiel seine helle, klangreiche Stimme, überhaupt der ganze auch äußerlich wohlgebildete gelehrige Knabe; auf die Empfehlung seines Wohlthäters und des Capellmeisters Erben erhielt er sogleich eine Stelle in der Capelle, und nun strebte er mit allen Kräften darnach, sich zum Componisten zu bilden, wobei er jedoch auch nicht versäumte, sich in den übrigen Wissenschaften und besonders in den Sprachen noch weitere Kenntnisse zu verschaffen. Dadurch gewann er die Gnade des Churfürsten, und kaum zum Jüngling herangewachsen, erhielt er den ehrenvollen Auftrag, auf ein Jahr nach Italien zu reisen und dort noch mehr Sänger für die Capelle zu engagiren. Erwünschter konnte ihm nichts seyn. Er eilte nach Rom, studirte hier rastlos die italienische Musik, fing an zu componiren und setzte gleich durch seine erste Messe für 10 Stimmen und 10 Instrumente die Italiener in Staunen. Die Sorgfältigkeit und Umsicht, mit welcher er sich seines Auftrags entledigte, hatten eine zweite Sendung zur Folge. Er kam noch einmal nach Rom, und nun schon erfahrener und bekannter mit dem gan-

zen dortigen Musikwesen mußte sein Aufenthalt daselbst von noch größerem Nutzen seyn. B., dessen Stimme sich in einen angenehmen Tenor umgewandelt hatte, war einer der größten Sänger, dessen Talente die Eifersucht aller italienischer Künstler erregte. Nach seiner Rückkunft ernannte ihn der Churfürst zum Capellmeister neben Albrici, Peranda, Bontempi, und Schütz. Mißhelligkeiten mit den Italienern aber ließen eine Aenderung seiner Verhältnisse wünschen: er folgte 1664 einem, auf den Vorzug seiner mit mehreren anderen Competenten zugleich eingesandten Werke begründeten, ehrenvollen Rufe nach Hamburg als Cantor und Musikdirector, erhielt seine Entlassung vom Churfürsten aber nur unter der Bedingung einer augenblicklichen Rückkunft, wenn er, der Churfürst, ihn zurückrufe. Dies war der Fall 1674, als unter seiner Leitung das Hamburger Orchester zu einem Ansehn gelangt war, das die größten Meister anzog, und Churfürst Johann Georg II. keinen besseren Lehrer für seine beiden Enkel, die Prinzen Johann Georg und Friedrich August, zu wählen wußte, als ihn. Doch trat er dieses Amt nicht eher an, bis er zugleich auch wieder zum Capellmeister der Dresdner Capelle, und zwar an des verstorbenen Schütz Stelle mit 1100 Thlr. jährl. Gehalt, ernannt war. Als solcher durchlebte er denn die noch übrige Zeit seines Lebens mit thätigstem Bestreben, immer Gutes zu schaffen, und, wo nur möglich, nützlich zu seyn. Wirklich auch war er, sowohl als praktischer wie als theoretischer Künstler und zugleich als Mensch, ein viel verdienter Mann, was selbst der Churfürst anerkannte und nach seinem Tode noch dadurch zu belohnen suchte, daß er alle Kosten übernahm, welche das Studium der beiden Söhne B—s verursachte. Sein Werk über die Composition und ein anderes: „Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Con- und Dissonanzen und dem Contrapunkte," ist zwar nicht gedruckt, aber durch viele Abschriften weit verbreitet worden. Forkel und Gerber besaßen ein Exemplar davon. Eben so sind auch von seinen zahlreichen Compositionen nur wenige im Drucke erschienen: „Geistliche Harmonien, bestehend in 20 deutschen Concerten für 2, 3, 4 und 5 Stimmen," und „Prudentia Prudentiana" (eine lateinische, im drei- doppelten Contrapunkte gesetzte Hymne, welche bei Gelegenheit der Leichenbestattung der Mutter und Gattin des Hamburgischen Dr. und Professors Capelli aufgeführt wurde), sind bekannt geworden, viele andere Hymnen, Messen, Motetten, Cantaten ꝛc. werden aber auch noch jetzt an verschiedenen Orten im Manuscript theuer aufbewahrt. Gegen den Dr. Strauch, seinen ersten Wohlthäter, hegte B. bis an seinen Tod das dankbarste, wahrhaft kindliche Andenken. Seinen erhebendsten und ausführlichsten Biographen hat er in Mattheson gefunden, der ihn in seiner Ehrenpforte ein über das andere Mal den „deutschen Kunstfürsten" nennt, und meint, „daß es bei Betrachtung seiner nicht auf Anecdoten und dergleichen, sondern auf tiefe Würdigung der Kunst ankomme." Von Mattheson schrieb dann Gerber fast wörtlich ab. Lwe.

Bernhard, der Deutsche. Alle stimmen darin vollkommen überein, daß unser Bernhard einer der größten und bewundernswürdigsten Orgelspieler seiner Zeit war, dem nur noch Antonio Sguarcialupo, auch Antonio dagli Organi genannt, in Florenz, an die Seite gesetzt werden konnte. Alle berichten von ihm, er sey Organist zu St. Marco in Venedig gewesen, woselbst er das Pedal erfand, eine Erfindung, die, seinen Namen zu verewigen noch würdiger ist, als selbst sein hochgerühmtes Meisterspiel. Man erzählt, er habe die Claviatur des Pedals mit Stricken befestigt, das Manual stimmte er nun um eine Octave höher und beglei-

tete den hiedurch verschönerten Gesang der Stimmen mit verdoppelten Bässen. Erst dadurch wurde die Orgel zu dem Rieseninstrumente, wie wir es nun nach mancherlei Vervollkommnung haben. Diese große Erfindung wird in der Regel 1470 angegeben; ja von Einigen noch 10 Jahre später. — War nun unser Bernhard, wie es allgemein heißt, wirklich Organist zu St. Marco, so muß auch nothwendig die Erfindung des Pedals früher als 1470 angenommen werden. Denn da, nach dem aus den Archiven dieser Kirche entnommenen Verzeichnisse der Organisten der ersten Orgel, es kein anderer als Maestro Bernardino seyn kann, welcher am 3. April 1419 erwählt wurde, und auf welchen schon am 15. April 1445 Bernardo Mured folgte, so ergäbe sich dies von selbst, oder der berühmte Erfinder des Pedals müßte in anderen Diensten gestanden haben. Es wären also über sein Leben noch genauere Erörterungen höchst wünschenswerth. — Gerber führt aus dem 8ten Buche Ennead. 10 des Sabellici folgende Stelle an: Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia praestantissimum plures annos Venetiae habuerunt Bernardum cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus esset: omnia Musicae artis instrumenta scientissime tractavit; primus in Organis auxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funiculorum attractu: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accommodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suas. (Fabricii Bibl. Lat. med. et inf. aet. p. 630). G. W. Fink.

Bernhardi, Stephan, deutscher Name des Steffano **Bernardi**, s. daher dies.

Bernier, Nicolas, geb. zu Mante am 28. Juni 1664, gestorb. am 8. Juli 1734 zu Versailles, woselbst er, zuerst an der heiligen, dann an der Königl. Capelle, die Stelle eines Musikdirectors bekleidete; ein merkwürdiger Künstler sowohl wegen des Ganges seiner Bildung, als seines nachmaligen Wirkens als Componist und Lehrer. Es ist durchaus nichts Seltenes, daß der in der Ausbildung begriffene junge Tonkünstler unter den vorangegangenen berühmten Meistern einen, und zwar den, dessen Dichtungen sein Gefühl und seine Denkungsart am meisten ansprechen, zum bestimmten Vorbilde wählt; allein daß der Eifer in der Nachahmung zu einem solchen selbstverleugnenden Enthusiasmus für das erkannte Muster heranwächst, wie wir ihn bei B. treffen, darf etwas sehr Seltenes, vielleicht als hier der einzigste historisch wahre Fall angesehen werden. Wer unter den Componisten einmal in eine bestimmte Schule getreten ist, in der er sich bilden und nach deren Lehren und Grundsätzen er nachher selbst wirken und schaffen will, der faßt die letzteren, wie groß und unerschütterlich nun auch sein Bekenntniß dafür seyn mag, auf, wie eben Umstände und Gelegenheiten sich ihm dazu darbieten; B. aber, als er zur Römischen Schule übergetreten und, um den besonderen Unterricht des von ihm hochverehrten Altmeisters Caldara genießen und dessen Werke alle kennen lernen und durchstudiren zu können, in Rom selbst anwesend war, ließ durch Nichts sich abhalten, seinen Zweck, die Kunst-Tiefen seines Vorbildes genau zu ergründen, bis zum vollkommensten Maaße zu erreichen. Nothwendig war es zu dem Behufe, nicht nur, daß er die Werke Caldara's hörte, sondern sie auch in Partitur zur eigenen aufmerksameren Einsicht erhielt. Das aber war schwer, da jener Componist um keinen Preis eine seiner Partituren in andere Hände gab. Alle möglichen Versuche B—s waren vergebens; so sann er endlich auf List: ließ sich als einen Bedienten bei Caldara melden, der Dienste suche; diesem gefiel die wohlgestaltete Fi=

gur und das artige Benehmen des ihm unbekannnten jungen Mannes, und der sich unmusikalisch stellende B. wurde Diener seines Meisters. Nun ließ er keinen Augenblick unbenützt vorübergehen, achtete genau auf Alles, was sein Herr that und schrieb, und nach einem treu ausgehaltenen Jahre war seine Absicht ganz erfüllt. Jetzt hielt er es für Zeit, sich zu entdecken: er findet auf dem Pulte seines gerade abwesenden Herrn ein unbeendigtes Stück, nimmt die Feder und vollbringt mit Leichtigkeit, was dem Meister schwer werden wollte. Caldara's Verwunderung war natürlich groß, inniger aber noch ward der Freundschaftsbund, den er nun mit dem treuen Schüler schloß. Bernier ging hierauf nach Frankreich zurück, componirte in Caldara's Manier, also im strengsten Satze, der den freien Flug der Fantasie nicht selten hemmt und oft sogar Steifes und Trockenes in die Tondichtung bringt, ein Miserere und viele Motetten, die die allgemeinste Bewunderung erregten, und von denen die eine sogar zauberkräftig genug war, einen fieberkranken Pariser Tonkünstler, den die Aerzte bereits aufgegeben hatten, durch mehrmaliges Vorsingen nach und nach von Grund aus zu heilen. Was jedoch sein rühmliches Andenken dort auf ewig gesichert hat, das war die Musikschule, welche er zu Versailles errichtete, und aus welcher eine große Menge der nachher bedeutendsten Componisten und besonders Contrapunctisten hervorging. Durch diese Schule, der man alsbald auch in Paris eine andere nachbildete, wurde er der eigentliche Verpflanzer der ächten Fuge nach Frankreich, da dieselbe bis auf ihn fast alleiniges Eigenthum der italienischen Componisten geblieben war, und als solchen verehrt ihn, eingedenk der fast beispiellosen Zahl seiner Schüler, auch jetzt noch der französische Musiker. 27.

Bernoulli. Die Akustiker verehren aus der großen Gelehrten-Familie dieses Namens drei verdienstvolle Schriftsteller: 1) Johann, geb. am 27. Juli 1667 zu Basel, starb daselbst als Doctor der Medicin, Professor der Mathematik und Physik am 1. Januar 1748, und war als einer der größesten Mathematiker seiner Zeit, der sich einem Newton und Leibnitz an die Seite stellen durfte, Mitglied von fast allen gelehrten Gesellschaften Europens. Seine hier besonders merkenswertheste Schrift: „Erfindungen von dem Schwunge der ausgedehnten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere in gleicher Entfernung beschwert sind," befindet sich im 3ten Bande der Schriften der Academie der Wissenschaften zu Petersburg vom J. 1732 gr. 4. — 2) Daniel, zuletzt Doctor der Medicin und Professor der Anatomie und Botanik zu Basel, Sohn des Vorhergehenden, wurde aber geboren zu Gröningen, wo sein Vater von 1695 bis 1705 Professor der Mathematik war, am 29. Januar 1700, studirte Anfangs zu Basel Theologie, wandte sich aber, nachdem er schon die Magisterwürde erlangt hatte, zur Medicin und studirte dieselbe noch zu Heidelberg und Straßburg, hörte die berühmtesten Mathematiker und Mediciner zu Venedig und Padua, wurde 1725 Professor der Mathematik zu Petersburg, und kehrte 1733 endlich in oben genannter Eigenschaft nach Basel zurück, wo er am 17. März 1783 starb. Von seinen mehrzähligen Schriften und einzelnen Aufsätzen, welche in den Werken der Pariser, Berliner und Petersburger Academie erschienen, und mit denen er 10 mal den Preis gewann, gehören hieher: „De Vibrationibus et sono laminarum elasticarum," 2 Aufsätze in den Commentar. Acad. Petropol. T. XIII, in denen er zuerst die Schwingungen eines Stabes mit gutem Erfolge untersucht; ferner: „De Sonis multifariis, quas laminae elasticae diverso modo edunt;" „De motu mixto, qui laminis elasticis a percussione simul imprimitur" (beide in

den Novis Comment. Acad. Petropol, T. XV.); „De vibrationibus chordarum ex duabus partibus tam longitudine quam crassitie ab invicem diversis compositarum" (ebendas. Tom. XVI.); „De coexistentia vibrationum simplicium haud perturbatarum in systemate composito" (ebendas. T. XIX). Hierin beweist er, eben so wie in seinen „Reflexions et éclaircissemens sur les vibrations des cordes" (in den Mémoir. de l'Acad. de Berlin 1753) unwidersprechlich, daß jeder klingende Körper mehrere oder auch alle die Schwingungsarten und Töne zu gleicher Zeit annehmen kann, welche auch einzeln daran statt finden können (Begründung der Lehre von den mitklingenden Tönen), und widerlegt damit also den falschen Begriff Rameau's vom Klange, daß jene Schwingungsarten immer mit der natürlichen Zahlenfolge übereinstimmen müßten, wozu denselben die einseitige Kenntniß der Natur der Tonsaiten verleitete (Vergl. d. Art. Akustik). Damit in Verbindung steht auch seine Abhandlung „Sur les vibrations des cordes d'une épaisseur inégale" (ebendas. 1765); und endlich in dem sehr interessanten Aufsatze „Recherches physiques, mecaniques et analytiques sur le Son et sur les Tons des tuyaux d'Orgues différemment construits" (in den Mem. de l'Acad. des Scienc. 1762. pag. 431 bis 485, mit 2 Kupfertafeln) hat er eben so anziehend als vollständig die Gesetze vorgetragen, nach welchen die Luft in einer Orgelpfeife schwingt, und die auch nach Chladni's Lehre auf die Fortleitung des Schalles durch die Luft, frei oder eingeschlossen durch andere Gegenstände, als Röhren und Säulen rc. einen so wesentlichen Einfluß haben. Ueberhaupt bauete Chladni viele seiner Forschungen auf B—s Lehren, und daher sind die Schriften des letzteren fast unentbehrlich zum gründlichen Studium und deutlichen Verständniß der des ersteren. — 3) Jacob, der Sohn des Daniel, war Professor der Mathematik zu Petersburg, wurde geb. zu Basel 1759 und starb 1789 in seinem 30sten Lebensjahre an einem Schlagflusse, als er sich eben in der Newa badete. In den Abhandlungen der Petersburger Academie der Wissenschaften vom J. 1787 kommen mehrere akustische Aufsätze von ihm vor. Der bedeutendste darunter ist: „Essai theoretique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres." Er sucht darin, auf Veranlassung der Entdeckungen Chladni's über die Theorie des Klanges (Leipz. 1787) die Schwingungen einer Scheibe aus allgemeinen mechanischen Prinzipien zu bestimmen; allein die Resultate seiner, wie es scheint durchaus nicht praktisch angestellten, Untersuchung sind durch die Erfahrung keineswegs bestätigt worden, wie vorauszusehen war, da er in allen seinen, deshalb aber nicht weniger scharfsinnigen, Doctrinen Dinge und Umstände prämittirt, welche, wie die Zeit nachher lehrte, die unveränderlichen Gesetze und Erscheinungen der Natur gar nicht zulassen. Bei solchem Verfahren sind denn alle seine Werke auch für den umsichtigsten Akustiker von weniger Wichtigkeit, und wir fühlen uns daher der Anführung der noch wenigen übrigen überhoben. br.

Berr, F. Wir begegnen in der neueren Musik-Literatur diesem Namen sehr oft. Wohl mehr denn 40 ansehnliche Werke tragen ihn an der Stirn, und dieselben alle zeigen ihren Componisten als einen sehr umsichtigen und erfahrenen Künstler, besonders aber näher vertraut mit der Natur der Blasinstrumente. Er ist Virtuos auf mehreren Instrumenten, vorzüglich aber auf der Clarinette und dem Fagott, für welche Instrumente er denn auch das Meiste geschrieben hat. Sein erstes Werk, welches im Drucke erschien, war „Air varié p. l. Clar. avec Quatuor. Paris bei Gambaro." Ihm folgte dann „Air varié p. l. Cl. av. Orchestre ou Pfrt. ebendas.," mehrere Duetten für Clarinette, noch andere Variationen und

auch mehrere Solo's. Für Fagott schrieb er: „Fantasie sur la Cavatine de Marie: Une Robe légère, av. Pfrte." — „2 Cavatines du Barbier de Séville et de la Gazza ladra de Rossini av. Pfrte." — „Var. (ma Céline) av. Orch. ou Pfte." und mehrere andere kleinere Sachen. Für die Flöte: mehrere Duetten, Variationen, und Fantasien. Fast alle sind concertirend, im sogenannt galanten Style abgefaßt, ohne jedoch irgendwo zu überbieten. Besonderen Vorzug verdienen die Clarinett-Compositionen; dem Instrumente gut angemessen gewähren sie auch dem Virtuosen viele Vortheile, neben einer achtungswerthen mechanischen Fertigkeit zugleich seine Meisterschaft im ausdrucksvollen gesangreichen Vertrage zu bekunden. Die größeren harmonischen Werke gehören ausschließlich der vielstimmigen Militärmusik an. Als besonders zweckmäßig und gut gehalten bezeichnen wir: „2 Pas redoublés sur des Motifs du Siége de Corinthe. Paris bei Troupenas." — „Marche et Pas redoublé. Ebendas. bei Hentz." — „Musique militaire" (in mehreren Lieferungen). — „Pas redoublé sur la Barcarole de Marino Falieri de Rossini. Paris bei Pacini." — „La Réunion. Pas redoublés, Marches, Valses, arr. p. Musique. milit." (in mehr. Lieferungen). — Und: „Grand Harmonie" (2 Lieferungen). Seine Compositionen für Pianoforte, bestehend in einigen Trio's, Duetten und Tänzen, verdienen wenigere Beachtung, ausgenommen die mit Fessy zusammen componirten 10 concertirenden Fantasien für Pianoforte und Clarinette über verschiedene beliebte Melodien aus bekannten Opern ꝛc. Alle Mainz bei Schott, und Offenbach bei André. Daselbst erschienen überhaupt die meisten und besseren von B—s neuesten Werken. 16.

Bertacchi, Francesco, der berühmte Stifter der Academia Filaschisi (1633) zu Bologna, war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Untercapellmeister an der Petroniikirche daselbst. Das ist alle Nachricht, welche die Geschichte uns von ihm aufbewahrt hat; er soll auch ein seiner Zeit sehr beliebter Componist gewesen seyn, allein aller emsigen Nachforschungen ungeachtet hat sich noch Nichts auffinden lassen, was diese Sage bestätigte. Selbst Gerber und Baini führen kein Werk von ihm an.

Bertali (nicht Bertaldi, oder Bartali, Bertalli u. Berthali, wie Einige, als Schacht, Prinz, Bucelinus, Müller u. A. in ihren Verzeichnissen schreiben), Antonio, Kaiserlicher Capellmeister zu Wien, wurde geboren zu Verona 1605, und war ein seiner Zeit sehr angesehener Componist. Er schrieb: „Il Rè Gilidoro, Favola dramatica" (1659 zu Wien aufgeführt), „Gli amori d'Apollo con Clizia" (ebendas. 1661), und außerdem noch eine Menge Messen, Kyrie's, Magnificate, auch einen „Thesaurus musicus trium instrumentorum" (wahrscheinlich die von Schacht in seiner musikalischen Bibliothek unter dem Namen Bartali angeführten Violintrio's oder „Sonates a 2 V. et B."), verschiedene Sonaten und dergl. mehr. Früher waren wegen der öfteren Namensverwechselung die Nachrichten von diesem Meister sehr in Unordnung; selbst Gerber hat in seinem älteren Lexicon aus diesem einen zwei verschiedene Artikel gemacht, bis Chladni sich die Mühe nahm, und in Koch's Journal pag. 192 ff. die mancherlei Irrthümer nachwies, und darnach denn auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon Einiges darüber berichtigte. Ueber das Todesjahr B—s hat jedoch bis jetzt nichts Bestimmtes ausgemittelt werden können. Gewiß ist, daß er 40 Jahre in Wien lebte und nach der Unterschrift seines Bildnisses, welche lautet:

„Bertali hic ille est praeclara Antonius arte,
Caesarei eximius Praeses et Alpha chori.

Qui velut hoc summis in munere ex arte Magistris
Posterior, sic est omnibus arte prior.
Aetatis suae 59 an. et 7 mens. in Octobr. 1664."

besonders in dieser Zeit (um 1664) blühete; allein ob er sein Leben noch viel höher brachte, ist unbekannt. Der vorerwähnte Thesaurus mus. erschien 1671 zu Dillingen; dies läßt vermuthen, daß er damals am Leben war, doch kann jener eben so gut auch nach seinem Tode noch in den Druck gegeben worden seyn, was zwar bei den älteren Componisten seltener der Fall war als in unseren Tagen. Ganz falsch ist die Angabe Gerbers (unter Berthali), daß B. noch um die Mitte des 18ten Jahrhunderts gelebt habe. Breitkopf u. Härtel besitzen in ihrer Manuscriptensamml. einige Werke von B., und weil das Verzeichniß derselben (worin er ebenfalls irrig Berthali genannt wird) in jener Zeit ausgegeben wurde, so meinte Gerber in der Uebereilung vielleicht, müsse auch der Componist bis dahin gelebt haben. 24.

Bertani, Lelio, alter italienischer Componist, geb. zu Brescia ums J. 1520, war Anfangs Capellmeister am Dome seiner Vaterstadt, dann an des Herzogs Alphons Hofe zu Ferrara, wo er 500 Scudi jährlichen Gehalt bekam; hierauf erhielt er einen Ruf als Capellmeister an den Hof des Kaisers Rudolph zu Wien, nahm denselben aber nicht an, sondern wandte sich nach Padua, wo zu gleicher Zeit ihm der Bischof die Stelle eines Capellmeisters angetragen hatte. Er st. daselbst 1600 in hohem Alter. Alle Historiker nennen einstimmig B. einen großen Contrapunctisten und sehr fruchtbaren Componisten, führen aber keine Werke von ihm an, außer L. Cozzando in seiner Lib. Bresc. pag. 228: „Madrigali à 6 voci. Libr. I. Stamp. in Venetia, presso Bart. Magni, nella Stamparia Gardana," dem dann auch Gerber nachschrieb. Außerdem befinden sich auf der Bibliothek zu München 1584 in 4 zu Brescia gedruckte „Madrigali à 5 voci."

Berthaler, Caroline, schreibt sich Perthaler, s. daher dies.

Berthaume (der Vorname ist nie bekannt geworden), ein in mehrfacher Hinsicht berühmter und merkenswerther Künstler, Violinspieler und Componist; geb. zu Paris um 1756 zog er schon als Knabe von 8 J. durch den öffentlichen Vortrag schwerer Violinconcerte die Aufmerksamkeit dasiger Kenner und Dilettanten auf sich; ein kräftiges Genie entwickelte sich in dem schnell lebenden Jünglinge, dessen innere Geistigkeit der langsameren Natur voranzueilen schien; dennoch hielt ihn sein Vater, der zugleich sein einziger Lehrer war, sehr streng; Erstaunliches leistend sollte er im Fluge der größeste Geiger werden, und selbst die bekannte Anecdote von der Spinne, die sich, nach seiner eigenen Behauptung, auf ihn und nicht auf den anderen jungen Virtuosen, wovon die Leipziger musikalische Zeitung erzählt, während des Spiels herabgelassen haben soll, konnte jenen nicht von der bereits erlangten Unübertrefflichkeit des ausdrucksvollen fertigen Vortrags und den wirklich tief-gründlich musikalischen Kenntnissen seines 14jährigen Sohnes überzeugen. 1770 schon lieferte dieser den damaligen Violinvirtuosen die reichhaltigsten Concertstücke, in denen ihnen Gelegenheit genug gegeben war, sich als allseitig gebildete Meister auf ihrem Instrumente zu zeigen; 1774 ward er erster Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris; angehende Violinspieler drängten sich zu seinem Unterrichte, und mehrere der jetzt noch berühmtesten Virtuosen, worunter auch der Meister Lafont, gingen aus seiner Schule hervor. 1786 wurde er Director und Entrepreneur des Concert spirit. zu Paris; 1791 unternahm er mit dem damals jungen Lafont die erste Reise ins Ausland, kam

nach Deutschland, spielte hier an den größten Höfen mit immer steigendem Beifalle, wurde 1793 Herzogl. Oldenburgischer und Fürstbischöflich Lübeckischer Concertmeister und Musikdirector zu Eutin, blieb daselbst bis ins Spätjahr 1800, machte 1801 dann eine weitere Kunstreise über Copenhagen, Upsala, Stockholm, und kam endlich 1802 nach Petersburg, wohin schon von Paris aus ein glänzender Ruf ihm vorangegangen war. Die vortheilhaften Anerbietungen, welche ihm in Petersburg gemacht wurden, veranlaßten ihn, dort ein mehrjähriges Engagement als erster Violinist anzunehmen; allein seine, vielleicht durch das beinahe unnatürlich rasche Leben in geistiger und körperlicher Hinsicht (er soll als 14jähriger Knabe schon vollkommen mannbar gewesen seyn), bereits schon geschwächte Gesundheit unterlag bald dem ungewohnten Klima des rauhen Nordens; er starb, viel zu früh für die Kunst, im besten Mannesalter am 20. März 1802, der Nachwelt mehrere der vortrefflichsten Werke zum unvergänglichen Andenken an ihn hinterlassend. Gedruckt sind davon 8 Violinsolo's, 6 kleinere Claviersonaten, 3 große Violinconcerte, mehrere Violinduo's, 5 concertirende Sinfonien für großes Orchester, Amusement's und mehrere andere kleinere Sachen für die Violine. Die Concerte sind jetzt zwar durch die Werke von Baillot, Lafont, Mayseder, Molique, Paganini, Spohr u. A. verdrängt worden; nichts desto weniger aber behalten sie immer noch einen auch classischen Werth, und sind namentlich für die Geschichte der Ausbildung des Violinspiels von großer Wichtigkeit. Neben einem überaus großen Reichthume an wohlthuender Melodie sind sie voller Glanz und verlangen mehrentheils eben so viel feuriges Bravourspiel als zarte Intonation der Saiten. Fs.

Berthod, Blaise, Sänger und Cammermusikus des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, geb. in der Grafschaft Bugey, blühete besonders ums J. 1639. Seiner ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse, seines schönen Gesanges, und vornehmlich seines musterhaften Betragens wegen stand er in ganz Paris in großem Ansehn. Der König ernannte ihn deshalb auch zu seinem geheimen Cammersecretair, und wie sehr er sich als solcher bei demselben beliebt zu machen wußte, beweisen die einträglichen Canonicate zu Chalons, Alby, S. Quintin, Bourges und Dijon, womit der König ihn nach und nach beschenkte, ins Besondere aber die historisch nachgewiesene Thatsache, daß der König mehrmals mit eigener Hand sein Portrait copirte und es als das Bildniß seines angenehmsten „Sängers und treuesten Dieners“ in seinen Gemächern aufhing. Vergl. Histoire de Bresse et de Bugey p. Sam. Guichenon. Part. IV. p. 250., leider die einzige Quelle zu Nachrichten über B—s Leben.

Bertholdo, Sper' in Dio, ein berühmter Contrapunktist aus dem 16ten Jahrhunderte, von dem für unsere Zeit aber nur zwei Sammlungen 5stimmiger Madrigalen aufbehalten worden sind, die in den Jahren 1561 und 1562 zu Venedig erschienen und derzeit in einem Exemplare auf der Münchner Bibliothek sich befinden. Nach Gerbers Behauptung soll er außerdem auch „Toccate, Ricercati e Canzoni francesi, in Tavolat. per l'Organo“ im J. 1591 zu Venedig herausgegeben haben, die ebenfalls noch auf mehreren italienischen Bibliotheken aufbewahrt worden seyen. Wie viel Wahres diese Nachricht enthält, kann, wie irgend sonst eine Kunde von diesem alten Meister, nicht nachgewiesen werden.

Bertin, Mr., der einst hochgepriesene französische Componist der Opern „Cassandre,“ „Diomede,“ „Ajax,“ „Jugement de Paris“ und „Plaisirs de la campagne,“ welche in den Jahren 1706, 1710, 1716, 1718

und 1719 als neu in Paris aufs Theater kamen und hier viel Glück machten, war zu jener Zeit Pianist am Hofe des Herzogs von Orleans zu Paris, auch geb. daselbst ums J. 1680, und ist wohl zu unterscheiden von dem weniger verdienten Clavier- und Violinspieler Bertin, der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erst zu London, alsdann zu Paris als Mitglied des Orchesters der dortigen großen Oper sich aufhielt und auch einige kleinere Sachen für Clavier und Violine herausgegeben hat. Unser B., den Walther in seinem Lexicon Berthin nennt, starb schon im J. 1756 zu Paris als ein anerkannter Meister wenigstens zweiten Ranges; war ein großer Verehrer von Lully, dessen Manier er daher auch in fast allen seinen Werken oft bis zur förmlichen Copie nachzuahmen suchte, und hat außer einigen Sammlungen Lully'scher Operarien, namentlich aus „Atys," unseres Wissens Nichts fürs Pianoforte geschrieben, was durch den Druck weiter bekannt geworden wäre. Das sind alle Nachrichten, welche die Geschichte uns von ihm aufbewahrt hat.

Bertini, 1) Salvatore, ein in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter italienischer Operncomponist, lebte 1750 noch zu Rom, schrieb auch mehrere Sachen für's Clavier und die Violine, von denen mehrere zu London gedruckt worden sind. Dies ist übrigens Alles, was die Geschichte von ihm erzählt; auch von seinen Werken ist in Deutschland keines bekannt geworden. Ob — 2) Henry B., der Jüngere, dieser zu Paris lebende ausgezeichnete Pianoforte-Virtuos und überaus fruchtbare Componist für sein Instrument, von ihm abstammt, können wir nicht mit Gewißheit sagen. Derselbe ist eben so glänzend und präcis im ausdrucksvollen praktischen Spiele als gründlich und fantasiereich in der Composition, so wie endlich in beiden auch ein erfahrener und tief denkender gewissenhafter Lehrer. Letzteres bezeugt für den mit seiner Person Unbekannten zunächst seine bei Schott in Mainz erschienene „Bildungsschule des Clavierspielers, oder Zusammenstellung der unerläßlichsten Uebungen, um einen vollkommenen Mechanismus zu erwerben" (op. 84.), der sich dann die ebendaselbst erschienenen „25 Etudes caractéristiques" (op. 66), „Etudes mélodiques, ou 3ème Suite des petits Morceaux" (op. 86), und die früher bei Simrock in Bonn gedruckten „48 Etuden mit Fingersatz als Einleitung zu den 42 Uebungen von Cramer" (2 Lief. op. 29 et 32) würdig anschließen. Die Cramer'sche Schule bezeichnet seinen ganzen Bildungsgang; ihr sonderndes System, das — wenn wir so sagen dürfen — rein Instrumentalistische des Claviers, das Alles ausschließt, was nicht in der Natur dieses Instruments begründet liegt und nur als geborgt erscheint von anderen Instrumenten und übergetragen gleisam von Rohr und Bogen auf die Tasten (wodurch namentlich die Herz'sche Manier sich so wenig fördernd, ja mehr nachtheilig charakterisirt), jenes gründliche und dabei allberücksichtigende Verfahren findet sich auch in seinen Werken. Er schrieb eine Menge Quartette, Duette, Sonaten, Rondo's, Fantasien, Variationen, Divertissements, bedeutungsvollere Tänze 2c.; alle aber sind gleich werthvoll als unterhaltende und genußreiche Cammermusiken wie als bloße Schulstücke, und werden immer noch einen würdigen Platz in der Reihe classischer Claviercompositionen einnehmen, wenn vielleicht viele andere von selbst für den Augenblick bekannteren und mehr berücksichtigten sogenannten Tagscomponisten längst vergessen sind. Die wenig gesuchte „Serenade" (Quartett f. Pianof., Paris bei Leduc) ist ein Meisterstück ihrer Art, so auch das brillante Duett für Pianoforte und Violine „les Saisons" Paris bei Pleyel), das „Rondeau pastoral" (op. 15.), seine „5ème Fantaisie"

(Par. b. Janet, die Pixis dedicirten „Var. brillantes" (op. 40.), die „Var. brill. sur Choeur de Robin des Bois" (op. 44) und Variat. brill. sur un Thême original" (op. 68.). Von weniger Kunstwerth, aber für gesellige Zirkel sehr empfehlenswerth sind: „Divertissement p. Pf. à 6 mains", „Walse p. Pf. à 11 Doigts ou à 3 mains", das mit Fontaine zusammen componirte „4ème Duo p. Pf. et Viol. sur des Thêmes de l'Opera: der Freischütz", „Rondeau polonais" (op. 12) und die drei Bagatellen; für die Schule noch: „Grande Fantaisie. Etude." (op. 46). Auch ein fertiger Harfenspieler ist B., und seine für die Pedalharfe gesetzten „Var. sur un Air allemand" (Par. b. Erard) dürfen zu den gelungeneren und geschmackvollsten Compositionen für dieses Instrument gezählt werden. Eigentliche Concertsachen hat er nie geschrieben, wenigstens nicht in den Druck gegeben. 17.

Bertinotti, Signora, eine der schönsten und vollendetsten italienischen Sängerinnen neuerer Zeit. Die erste Kunde von ihr, welche nach Deutschland gelangte, kam von Livorno, wo sie im J. 1802 auf den Theatern sang, und nach Bericht eines Sachverständigen (in der Leipz. musikal. Zeitung, Jahrg. 5, pag. 87) großes Aufsehen machte; leider aber erst am Abend ihres Lebens: sie starb schon 1806, in einem Alter von ohngefähr 40 Jahren. Die Todesnachricht enthielt zugleich die Bemerkung, „daß, nicht nur wegen ihrer seltenen Kunstgeschicklichkeit und der schönen Stimme, womit die Natur sie so reichlich beschenkt, sondern auch wegen ihrer übrigen vortrefflichen weiblichen Eigenschaften, ihr Verlust sehr zu bedauern sey, da sie, wo sie aufgetreten und eine Zeitlang sich aufgehalten, auf das artistische und moralische Leben des Bühnenpersonals einen gleich wohlthätigen Einfluß ausgeübt habe." Ihr Vaterland hat sie nie verlassen.

Berton. Der älteste und auch zugleich würdigste dieser in Frankreich sehr berühmten Künstlerfamilie war 1) **Pierre Montan B.**, wurde geb. zu Paris 1727, starb daselbst am 14. Mai 1780. Sohn eines reichen Kaufmanns hatte er sich der sorgfältigsten, glücklichsten Erziehung zu erfreuen; ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse und äußere Umstände konnte er diejenigen Talente am meisten ausbilden, mit denen die Natur vorzugsweise ihn ausgestattet hatte. Das vorherrschendste darunter war für Musik; als dreijähriges Kind schon sang er allerlei Melodien und Lieder seiner Wärterin nach, und der Vater nahm daher auch keinen Anstand, ihm in seinem vierten Jahre schon förmlichen Unterricht in der Musik ertheilen zu lassen, der von solch' glücklichem Erfolge war, daß er in seinem sechsten Jahre bereits, als er in eine Pension nach Senlis geschickt wurde, leichtere Clavierstücke prima vista spielen konnte. In Senlis erhielt er weiteren Unterricht im Gesange, auf dem Clavier, dem Violoncell, vornehmlich aber auf der Orgel, seines Vaters Lieblingsinstrumente, und in der Composition. Alles was er in der Musik anfing, trieb er mit Fleiß, und daher machte er, bei seinen vorzüglichen Anlagen, außerordentlich schnelle Fortschritte. In seinem eilften Jahre sang er in der Kirche große Motetten mit und spielte ziemlich fertig Orgel. 1742 kam er nach Paris zu seinen Eltern zurück ohne irgend eine feste Bestimmung. In dieser Zeit verwandelte sich seine Stimme in einen angenehmen Tenor, der dann Ursache wurde, daß er sich gegen den Willen seiner Eltern bereden ließ, als Sänger auf's Theater zu gehen. Sich der Musik, als Virtuos oder Componist, zu widmen, dagegen hatte sein Vater nichts, aber die Schauspielerkunst, überhaupt alles Schauspielerleben waren demselben so zuwider, daß er von da an dem Sohne alle Unterstützung entzog. Diesem blieb nun nichts Anderes übrig, als mit allen Kräften sich zum Sänger und Schauspieler

zu bilden, um durch bessere Besoldung seine äußere Existenz zu sichern; doch versagte ihm dazu die Natur die Mittel; eine ängstliche Befangenheit und Verzagtheit (deren erster Grund auch wohl in dem unangenehmen Verhältnisse zu seinen Eltern gesucht werden dürfte), die bei allen Auftritten sich seiner bemächtigte und die er auch nicht besiegen konnte, als er nach Marseille gegangen war, um vor einem fremden Publicum zu spielen, hinderte bei aller Anstrengung jedes Gelingen einer öffentlichen Vorstellung, und dann war auch seine Stimme durchaus nicht von Dauer, so daß er selbst nach 2 Jahren schon ein Abnehmen derselben verspürte. Er mußte von der Bühne wieder zurücktreten und sich der practischen Instrumentalmusik zuwenden, wurde Anfangs Clavier-Accompagnist in dem Orchester, dann schnell hintereinander Musikmeister, Organist an 2 Kirchen und endlich auch Concert-Director zu Bordeaux. Die Oper „Erosine", welche er in dieser Zeit componirt hatte und 1752 seinen Eltern zusandte, wurde das Mittel zur Versöhnung mit diesen, aber dadurch auch die Begründerin seines nachmaligen großen Ansehens. 1753 ging er nach Paris zurück, erhielt von den Operndirectoren Rebel und Francoeur sogleich die Oberaufsicht über das Orchester mit dem besonderen Auftrage einer Reform desselben. Diese fiel so gut aus, daß ihm auch die specielle Direction übertragen wurde, welcher Stelle übrigens, bei seiner außerordentlichen Gewandtheit im Partiturlesen und bei der Leichtigkeit, mit welcher er den Geist und Sinn eines Tonstückes aufzufassen wußte, zu jener Zeit auch wohl Niemand besser hätte vorstehen können als er. 1774 ward er Generaldirector der ganzen Academie und Oper; 1778 aber nöthigte ihn körperliche Schwäche, seinen Abschied zu fordern, der ihm dann mit der Erlaubniß zur Beibehaltung seines Titels und der Zusicherung seines vollen bisherigen Gehaltes als einer lebenslänglichen Pension ertheilt wurde. Unter diesen Umständen und nachdem sich seine Gesundheit ziemlich wieder gebessert hatte, versuchte er es 1799 noch einmal, in seine frühere Activität zurückzutreten, aber nur auf wenige Monate; die vielen anstrengenden Geschäfte, welche er darin zu besorgen hatte, verlangten einen kräftigeren Körper, als B. damals noch haben konnte. Denen allein ist denn auch wohl die Schuld zuzumessen, warum er so wenig sich als Componist zeigte, als welcher er doch Vortreffliches zu leisten vermochte, und sein hauptsächlichstes Verdienst nur auf Einübung seines Orchesters und die Verbesserung schon vorhandener großer Musikwerke beschränkte; fast alle alten Opern, welche von 1755 bis 1778 auf dem Pariser großen Operntheater aufgeführt wurden, hat er zu ihrem Vortheile verändert, immer aber mit einer solch' seltenen Gewissenhaftigkeit, daß es niemals auf Kosten irgend eines andern Componisten geschah, sondern stets nur dadurch, daß er z. B. in einer Oper von Rameau unpassende Stellen, Vocal- und Instrumentalsätze, durch andere bessere aus Opern desselben Componisten ersetzte, also niemals die Originalität verletzte. Das ließ ihm freilich nur wenig Zeit übrig, durch eigenen Genius zu schaffen. Die ihm mehrseitig gemachte Beschuldigung, daß auch die wenigen Compositionen, welche unter seinem Namen erschienen, nicht sein Eigenthum gewesen seyen, ist ungegründet. Francoeur selbst hat bezeugt, daß B. Mehreres unter seinen Augen gleichsam geschrieben habe, was ihm Ehre mache. Nur die, niemals aber auch von ihm als alleiniges Eigenthum angesprochene, Oper „Sylvia" hat er mit Trial gemeinschaftlich gesetzt. Weit thätiger in der Composition war sein Sohn und Schüler 2) Henri Montan B. (der Vater), Lehrer der Composition am Conservatorio zu Paris. Das erste größere und dramatische Werk, womit derselbe öffentlich auftrat,

war die Operette „Les Rigueurs du Cloitre“; sie erschien im J. 1770; von da an aber hat er die Pariser Theater mit einer langen Reihe gefälliger mehr oder weniger werthvoller Operetten beschenkt, und auch durch andere Vocal- und Instrumentalsachen den dortigen Notenpressen eine wenig unterbrochene Beschäftigung gegeben. Wir nennen nur als die vorzüglicheren darunter „Les promesses de mariage“ (1788); „Les deux Sous-Lieutenants“ (1802); „Le Delire ou les Suites d'une erreur“ (1800); „Montano et Stephanie“ (1800); „Le grand Deuil“ (1800, deutsch und französisch zu Leipzig gestochen); „Cora et Alonzo“; „Les Brouilleries“; „Valcour ou le Tour du Page“; „Aline“; „Les deux Sentinelles“ (1790); dann ein „Rondeau p. 1 voix de Tenor av. acc. de Cor obligé et Orchest.“; mehrere Romanzen, Hornsolo's ꝛc. ꝛc. Alle sind reine Geschmackssachen in ächt französischem Style und werden daher dem deutschen Kunstsinne weniger zusagen; sie schreiten mit den Jahren der allgemeinen Liebhaberei stufenweise fort; deshalb kennt man z. B. auch schon in dem „großen Leichengefolge“, noch mehr in den „beiden Unterlieutenants“, seinem späteren „Feodor“ u. a. kaum den Componisten von „Les Rigueurs du Cloitre“ wieder. Die Melodien sind leicht und wohlthuend, die Harmonien aber öfters so hypothetisch, daß man vergeblich nach Zusammenhang, Ursache und Zweck sucht, obschon aus dem Ganzen die gründlichsten harmonischen Kenntnisse hervorleuchten. Eine Folge davon war, daß die meisten von B—s Opern nur als lockerer Sinnenreiz so lange sich auf den Repertoiren erhielten, bis dem sehr veränderlichen leichten Geschmacke der Franzosen etwas Neueres der Art besser behagte, mit dem dann zu rivalisiren B. sich genöthigt sah, wenn er nicht ganz der Vergessenheit anheim gegeben seyn wollte. Einen ähnlichen Weg scheint auch sein Sohn — 3) François B. (der Sohn), einzuschlagen, — ein kühn aufstrebendes Genie, dessen Leistungen uns jedoch noch zu unbedeutend scheinen, um sie hier näher an's Licht zu ziehen. Des Vaters guten Willen und des Großvaters energische Kraft, jenes leichte Fantasie und dieses tiefen Geist in sich vereinend, wenn dies ist oder wäre — dürften wir uns etwas Großes von ihm versprechen. Bis jetzt aber wissen wir unser Urtheil nicht zu begründen. 5.

Bertoni, Ferdinando, zuletzt Capellmeister an der St. Marcus-Kirche zu Venedig, wurde geb. 1727 auf der kleinen, unweit Venedig gelegenen Insel Salo, starb 1801. Er war ein vielseitig gebildeter gründlicher Componist und besonders fertiger Orgelspieler. Ein Schüler von Martini wurde er bald (1750) Organist an der Herzogl. Capelle St. Marco, auch Musiklehrer an dem Conservatorio der Incurabili zu Venedig, und versuchte er sich schon damals als Componist in allen möglichen Stylen; doch gewann er einen weiter verbreiteten Ruf erst 1776 durch die Oper „Orfeo“, nachdem er 1770 bereits zum Capellmeister an dem Conservatorio der Mendicanti ernannt worden war. Jene Oper erhielt gleich bei ihrer ersten Aufführung in Venedig den seltensten Beifall, und brachte ihm den Auftrag, für Padua die Oper „Quinto Fabio“ zu schreiben. Der Erfolg derselben war nicht weniger glücklich, doch soll die meisterhafte Darstellung der Titelrolle durch den damals weitberühmten Sänger Pacchiarotti, bei der ersten Aufführung (1778), nicht wenig dazu beigetragen haben, denn so angenehm auch und fließend seine Melodien darin sind, was die Menge in Italien besonders anzieht, so erscheint sie dennoch arm an eigentlich poetischer Erfindung. Nichts desto weniger erhielt er siebenmal den Ruf als Capellmeister nach Turin. Doch stand dahin nicht sein Ziel; nach Rom suchte er vielmehr zu kommen, und war daher auf alle mögliche Weise be-

müht, dort seine Werke auf's Theater zu bringen. Es geschah dies 1780, leider aber mit solch schlechtem Erfolge, daß auch die gute Aufnahme, welche mehrere seiner späteren Opern daselbst fanden, nicht lebendig genug war, eine zum Zweck führende Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken. Er blieb in Venedig, wurde 1785 aber, durch Einsetzung in sein erstgenanntes Amt, mit der einträglichsten Stelle, welche je ein Tonkünstler in Italien bekleiden kann, für die rastlose Thätigkeit belohnt, mit der er bisher und auch nachher noch bis in sein spätestes Alter, ungeachtet der mancherlei störenden heftigen Stürme und Umwälzungen in der politischen Welt, zum besseren Gedeihen seiner Kunst wirkte. Er schrieb nicht weniger als 33 Opern und Oratorien und viele andere Instrumentalsachen für die Cammer und das Concert. Von allen sind leider nur wenige gedruckt. Die ersten folgen in chronologischer Ordnung auf einander: „Orazio Curiazio" (1746), „la Vedova accorta" (1746), „Cajetto" (1747), „Ipermestra" (1748), „le Pescatrici" (1752), „Gineva" (1753), „la Moda" (1754), „le Vicende amorose" (1760), „la bella Girometta" (1761), „Amore in Musica" (1763), „Achille in Sciro" (1764), „l'Ingannatore ingannato" (1764), „Olympiade" (1765), „Ezio" (1767 zu Lond. gestoch.), „Isola di Calipso" (1769, eigentlich nur eine Cantate, die bei Anwesenheit des Kaisers Joseph II. zu Venedig von 100 Schülerinnen aus den Conservatorien und Bertoni selbst, dem einzigen Manne im ganzen Orchester, aufgeführt wurde), „Alessandro nell' Indie" (1771), „Anello incantato" (1771), „Andromaca" (1772), „Orfeo", „Aristo e Temira" (1776), „Telemaco e Euridice" (1777), „Quinto Fabio", „Medonte" (1780, zu Lond. gestoch.), „il Convinto" (eben so), „Eumene" (1784 op. ser.), „Armida" (1784, eben so), „Artaserse" (1785, neu umarb. 1788), „La Nitetti" (1789, eben so), „Ifigenia in Aulide" (1790); dann die Oratorien „Joas", „Susanna", u. „David poenitens". Von „Orfeo" an machten sie fast sämmtlich Glück. Die Ursache liegt vielleicht darin, daß er von da an bei seinen Arbeiten nur Gluck zu seinem Vorbilde nahm; was er bei „Orfeo" selbst bekennt, wenn er in der Vorrede dazu mit seltener Bescheidenheit sagt: „er habe das Gedicht dieser Oper, welches Gluck so meisterhaft bearbeitet habe, nicht ohne Zittern übernommen, und er könne seinen erhaltenen Beifall nur dem zuschreiben, daß er dem Gange dieses großen Componisten Stück vor Stück habe folgen und den Poeten selbst um Rath fragen können;" in den nachfolgenden Werken aber selbst durch oft nur zu ähnliche Anklänge deutlich beweist. Damit sind sie alle aber auch richtig gewürdigt: Glucks Anhängern haben und werden sie gewiß gefallen, denn es sind sehr gelungene, und vielleicht die gelungensten Producte seiner Schule, wenn auch nicht die Tiefe dieser bis auf ihren ersten Grund erreichend. Von den übrigen Werken B—s sind in den Jahren 1789 bis 1796 mehrere Claviersonaten mit und ohne Violinbegleitung, Rondo's und auch 6 Violinquartette gedruckt worden; viele andere im Manuscript gebliebene aber verloren gegangen. Auch die 3 Oratorien, die das Königl. Musik-Archiv in Copenhagen angekauft hatte, sind 1794 daselbst mit verbrannt, so daß also jetzt nur noch sehr Weniges von B. im Umlauf ist.

Bertoni hieß der, unter dem Namen „blinde Organist" allgemein bekannte, berühmte Orgelspieler in Padua, der, blind geboren, ein solch außerordentlich musikalisches Talent besaß, daß er binnen Kurzem zu dem fertigsten Orgelspieler und gründlichsten Kirchencomponisten sich heranbildete. Ums J. 1800 war er als Organist an der Justinenkirche zu Padua angestellt. Er starb erst vor kurzer Zeit. Von seinen Werken, die er Anderen dictirte, ist uns leider Nichts bekannt. Sie werden sehr gelobt, sind aber unsers Wissens nicht gedruckt worden. 8.

Bertrand, Antoine de, ein im 16ten Jahrhundert in Frankreich lebender Componist, war geboren zu Fontanges in Auvergne um 1530, und besonders als Sonneten-Componist sehr berühmt. 1576 (nach Gerber irrig 1578) erschien von ihm „Le premier et le second livre des Amours de Pierre de Ronsard", denen dann noch ein drittes Buch Chansons folgte, welche aber unsrer Zeit, wie so vieles Andere von diesem Meister, unbekannt geblieben sind. Die ersten zwei Bücher enthalten lauter vierstimmige Sonneten. 17.

Bertuch, Carl Volkmar, Organist an der St. Peterskirche zu Berlin, gehörte zu den ausgezeichnetsten Orgelspielern des vorigen Jahrhunderts, war geb. um 1730 zu Erfurt, ein Schüler Adlungs, und machte mehrere erfolgreiche größere Reisen durch Deutschland als Orgelvirtuos. 1764 kam er nach Berlin; 1777 besuchte er von da aus noch einmal Erfurt, aber zum letzten Male, denn gleich nach seiner Rückkunft in Berlin verfiel er in Blödsinn, und starb in diesem zerrütteten Geisteszustande wenige Jahre darauf. Ob derselbe vielleicht durch irgend eine äußere, tief auf ihn einwirkende Erscheinung oder Begebenheit verursacht wurde, läßt sich nicht bestimmen. 26.

Bertuch, Georg von, Königl. Dänischer Generalmajor und Commandant von Aggerhus, ein würdiger Dilettant der Musik, geb. zu Helmershausen in Franken am 19. Juni 1668, gest. um 1742, stammte aus einer altadeligen französischen Familie aus der Grafschaft Artois, die aber ihrer Religion wegen vertrieben und nach Deutschland ausgewandert war. Anfänglich hatte er die Absicht, sich ganz der Musik zu widmen, nahm Unterricht bei dem berühmten Eberlin, unter dessen Leitung er sich eine achtungswerthe Fertigkeit auf der Violine und auch manche gründliche Kenntnisse in der Harmonie erwarb, uud besuchte zur höheren Ausbildung nachgehends noch die Universitäten Leipzig, Halle und Jena. Von Jena aus unternahm er zu demselben Behufe eine Reise nach Italien, auf welcher ihn der Organist Joh. Nicol. Bach begleitete; doch kaum in Venedig angekommen machte er daselbst die Bekanntschaft zweier junger Dänen, Söhne eines Generals, die ihn beredeten, die Stelle ihres eben verstorbenen Hofmeisters anzunehmen. Er that es, trennte sich von Bach und kehrte mit jenen nach Copenhagen zurück, wo er endlich veranlaßt wurde, Militairdienste zu nehmen. In der Zeit von 45 Jahren machte er nicht weniger als 22 Feldzüge mit, auf welchen er sich rühmlichst auszeichnete und in schnellen Avancements bis zu jenen erstgenannten Ehrenstellen erhoben wurde. Die von ihm stets geliebte Tonkunst vernachlässigte er dabei nicht; im Gegentheil trug das enge Freundschaftsverhältniß, in welches er mit dem ihm Geistes verwandten Mattheson getreten war, viel dazu bei, daß er noch immer thätiger in derselben zu wirken suchte. Er unterhielt einen regelmäßigen Briefwechsel mit jenem tief fühlenden Meister über Gegenstände seiner Kunst; componirte fleißig, besonders viele Kirchenmusiken, Motetten, Cantaten und auch mehrere Passions-Oratorien, welche er demselben regelmäßig zur Beurtheilung zuschickte, und von denen Mattheson in seiner „Ehrenpforte" vorzugsweise ein 13stimmiges Kirchenstück („Gott zürnet über Israel") erwähnt, das er mitten auf dem Schlachtfelde in den wenigen Stunden der Rast componirt habe. An dem angeführten Orte ist auch ein Theil eines Briefes abgedruckt, welchen B. 1738 an seinem 71sten Geburtstage an Mattheson schrieb, und worin er ihm meldet, daß er eben zu der Zeit seinen einzigen Sohn, der ein tüchtiger Meister auf der Violine

geworden sey und auch den Generalbaß fertig spiele, aus Frankreich zurück erwarte. — Im Französischen wird Bertuchs Name Bertouch geschrieben.

Berwald, Johann Friedrich, einer der fertigsten und geschmackvollsten Violinvirtuosen unsrer Zeit, überhaupt aber ein wahrhaft musikalisches Genie, das bei seiner ersten und frühzeitigen Regung schon Künstler und Dilettanten in Staunen setzte. Er ist geboren zu Stockholm 1788, Sohn des als Fagottvirtuosen rühmlichst bekannten Königl. Schwedischen Cammermusikus Georg Johann Abraham Berwald. Als Knabe von 3 Jahren zeigte er schon viel rhythmisches Tactgefühl, und der Vater trug daher kein Bedenken, ihm auf der kleinen Violine, die er geschenkt erhalten hatte und ihm das liebste Spielwerk geworden war, einigen Unterricht zu ertheilen, jedoch ohne Zwang, nur aufgefordert von dem Kinde selbst und diesem die Uebungen ganz freistellend. Sein eigener innerer Trieb aber und die Liebe zur Musik waren vielleicht ein wirksamerer Sporn bei den freiwilligen Uebungen als alle väterliche Strenge es hätte seyn können. Noch nicht voll 6 Jahre alt spielte er öffentlich schwere Violinconcerte fertig und auch mit Ausdruck. Eine Reise, welche der Vater 1795 mit ihm durch Schweden und Norwegen, und im darauf folgenden Jahre auch nach Copenhagen machte, erweckte in ihm die Lust zum Clavierspielen; er erhielt Unterricht darin, und hiedurch ward wieder die Neigung zur Composition in ihm rege gemacht. Nach einer schweren Krankheit, welche ihn mehrere Monate lang von allen Uebungen und allem Unterrichte abgehalten hatte, schrieb er seine erste Sinfonie. Abt Vogler, damals Capellmeister in Stockholm, corrigirte sie und ließ sie zu des Knaben Aufmunterung 1797 öffentlich aufführen. Von der Königl. Academie der Musik erhielt der kleine Berwald dafür eine eigens für ihn geprägte goldene Medaille. Gegen Ende desselben Jahrs reiste er mit seinem Vater nach Rußland, gab vorher aber (am 14. Oct. 1797) noch ein großes Abschiedsconcert in Stockholm, worin er eine seltene Fertigkeit auf der Violine an den Tag legte. Im März 1798 spielte er in Petersburg am Kaiserl. Hofe, dann in Moskau, Riga und anderen großen Städten. In Warschau erhielt er vom Könige eine goldene Medaille zum Tragen. Von da wandte er sich nach Deutschland, kam gegen Ende des Jahres 1798 nach Königsberg, dann nach Danzig, Berlin, Dresden, Töplitz und Leipzig, wo er überall den rauschendsten Beifall ärndtete. In letzterer Stadt componirte er während eines längeren Aufenthaltes eine neue Sinfonie, die er nachher dem Könige von Schweden überreichte. Worin der Knabe B. sich vor den meisten dergleichen Wunderkindern auszeichnete, das war der geringe und mehr richtige Eindruck, den die oft im Uebermaaße vom Publicum ihm dargebrachten Huldigungen auf ihn machten: sie spornten ihn an zu immer größerer Leistung, zum rastlosesten Fleiße, und erregten niemals in ihm eine, stets nachtheilig auf den Künstler zurückwirkende, stolze Meinung von sich, in der er vielleicht schon genug zu thun geglaubt oder sich für allen anderen Meistern überlegen gehalten hätte. Das beweisen nicht allein alle seine späteren Leistungen als Virtuos, sondern auch die Compositionen, die er in späteren Jahren veröffentlichte, und worin er sich zugleich als einen würdigen Schüler des Abt Vogler zeigt. 1799 kehrte er mit seinem Vater über Hamburg und Lübeck nach Stockholm zurück, wo er noch einige Zeit den theoretischen Unterricht des ihm sehr zugethanen Abts Vogler benutzte und dann 1806 als Königl. Cammermusikus angestellt wurde. Sein Verlangen, den Süden zu sehen, konnte er erst 1817 befriedigen, da die mancherlei kriegerischen und politischen Unruhen in den früheren Jahren ihm keinen

günstigen Erfolg von einer musikalischen Kunstreise dorthin zu versprechen schienen. Er kam noch einmal nach Deutschland, ging von da nach Italien, und kehrte durch Frankreich, Holland und Dänemark 1819 nach Schweden zurück, einen als Virtuos hoch geachteten und weit berühmten Namen allerorts zurücklassend, und auch in pecuniärer Hinsicht mit seinem Unternehmen sehr zufrieden. — Schreiber dieses hatte nie das Vergnügen, selbst Berwald zu hören, und kann daher nur nach Hörensagen und nach dem über sein Spiel urtheilen, was öffentliche Blätter, namentlich die Leipziger musikal. Zeitung darüber berichten. Diesem zu Folge aber ist er ein ganzer Meister seiner Kunst, Herr seines Instruments, auf dem er „spielend die größesten Schwierigkeiten überwindet und seine ganze gefühlvolle Seele auszuschütten vermag"; weniger ausgezeichnet vielleicht im grandiosen und feurigen Spiel, wie vielleicht Baillot und Lafont, ragt er aber unter vielen anderen weit hervor im zart innigen, tief bedeutsamen Vortrage, so daß er einem Molique, Beriot und Kreuzer wohl an die Seite gesetzt werden darf. Von seinen Compositionen haben wir einige Violin-Quartette und Duette vor uns: sie sind gut gearbeitet und zeugen von schätzenswerthen harmonischen Kenntnissen. Außerdem aber hat er auch noch mehrere andere Sachen für Pianoforte und Violine geschrieben, namentlich Polonaisen, Variationen und Rondo's. Concerte oder bedeutendere Concertstücke für letzteres Instrument kennen wir keines, das im Drucke erschienen wäre. Auch von seinen größeren Orchestersachen sind nur 2 große Sinfonien in Berlin bei Hummel gestochen worden. 13.

Bes wird von einigen Musiklehrern der Ton b genannt, weil der Ton h ursprünglich b geheißen habe, und also den übrigen Tonbenennungen analog, wenn er durch ein b erniedrigt werde, bes heißen müsse, wenigstens nicht hes, wie Andere wollen, die mit Jenen dem Tone h seinen erstanfänglichen Namen b wieder zuzutheilen sich bemühen. Das Ganze übrigens ist nichts als eine unwesentliche Wortspielerei. Vergl. d. Art. B.

Besardus, Jean Baptiste, Doctor der Rechte, Advocat und zugleich berühmter Lautenist, blühete zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war aus Besançon gebürtig und ein Schüler des Laurenzini. Selbst componirt hat er Nichts für sein Instrument, aber sehr viele andere Musikstücke für dasselbe arr ngirt. 1603 erschien zu Cöln sein „Thesaurus harmonicus", welcher in 10 Büchern eine Sammlung von Compositionen der damals berühmtesten Meister enthält. Gerber und Walther führen in ihren Tonkünstler-Lexicons den Inhalt desselben ausführlich an; wir bemerken nur, daß sich unter mehreren darin abgedruckten französischen Liedern auch die Melodie zu dem Chorale „Von Gott will ich nicht lassen" findet. Sein zweites Hauptwerk, das „Novus Partus, sive Concertationes Musicae" betitelt ist und 24 Solostücke und Duette für die Laute enthält, erschien 1617 zu Augsburg, und in demselben Jahre auch noch das dritte: „Isagoge in artem testudinariam" (Einleitung in die Kunst des Lautenspiels), das aber nur ein einzeln abgedruckter Anhang von dem ersten zu seyn scheint.

Beschlag wird der sich am Ende jeder Abstracte befindliche, durch diese durchgezogene und mit Pergament überleimte Drath genannt, der am oberen Ende der Abstracte in einen Haken, woran er entweder in die Schleife einer Pulpettenruthe, oder in das Loch eines Wellenarmes gehängt wird, ausläuft. Der sich am untern Theile befindliche Beschlag läuft entweder in einen Haken oder in eine Schraube, oder auch ohne Beides, je nachdem die Abstracte mit der Taste verbunden werden, aus.

Besetzung. In der Musik versteht man unter Besetzen 1) das Bestellen oder Bestimmen der Personen zu Ausführung einer Musik. Man sagt von einem Operntheater im Allgemeinen, es sey gut besetzt, wenn gute Sänger und Instrumentisten dabei angestellt sind, stark besetzt aber, wenn der Angestellten viele sind; man nennt ins Besondere diese oder jene Oper gut besetzt, wenn die Rollen an die zu deren Darstellung am besten geeigneten Personen vertheilt sind. Besetzung ist diesem nach die Veranstaltung, welche bei der Ausführung vollstimmiger Tonstücke sowohl in Ansehung der Auswahl als der Anzahl der Subjecte, und ins Besondere auch in Ansehung ihrer Vertheilung zur Ausführung der verschiedenen Stimmen oder Parte getroffen wird. Daß von solcher Veranstaltung sehr Vieles wesentlich abhängt, bedarf keiner Erinnerung; ja es ist sogar eine anerkannt sehr unangenehme Eigenthümlichkeit der Tonkunst, daß die Aufführung eines großen musikalischen Werkes jedesmal das Zusammenwirken einer so großen und kostspieligen Menge kunstfertiger oder doch kunstgerecht dressirter Personen erfordert, so wie es auch unter die größten und bekanntesten Leiden der Tonsetzer gehört, daß das Schicksal ihrer Tondichtungen in so hohem Grade von der Besetzung abhängig ist. Vergl. Aufführung und Ausführung. Deshalb ist denn eine gute, gut gewählte Besetzung aller einzelnen, zu der Aufführung oder Executirung eines Tonstücks nothwendigen Stimmen von größester Wichtigkeit; vor Allem aber die Besetzung der Stelle des Anführers oder Directors, dem gerade, neben so vielen anderen höchst wichtigen Geschäften, die Besetzung der übrigen Stimmen obliegt. Vergl. die oben angezogenen und dann noch die Art. Anführer, Capellmeister, Director. Wie dieser bei der Vertheilung der Arbeit, bei der Besetzung der Stimmen, sich zu benehmen, wie er in jedem vorkommenden Falle ein Tonwerk zu besetzen habe, kann nur in allgemeinen Umrissen angedeutet werden. Er wird vordersamst darauf zu achten haben, daß jede Musik im Ganzen weder zu schwach noch auch zu reichhaltig besetzt werde. Dies rechte Maaß hängt aber an sich selbst wieder von mehrlei, theils inneren, theils äußeren Umständen ab. Denn, um zuerst vom inneren Wesen des aufzuführenden Tonwerks zu reden, so würde wohl Jeder die Aufführung einer pompösen Sinfonie, oder einer Musik wie etwa die Beethovensche Schlacht von Vittoria u. dgl., in einem mit drei oder vier Geigen besetzten Orchester lächerlich finden, wie umgekehrt aber auch die Aufführung eines zarten Schäferspiels mit einem Orchester von 30 Violinen, 6 Contrabässen, u. s. w. Eben so einleuchtend ist, um auch von äußeren Rücksichten ein Beispiel anzuführen, daß in ein großes Lokal eine stärkere Besetzung gehört, als in ein kleineres, daß in einem sehr großen Saale eine ärmlich besetzte Musik sich gleichsam verliert, eine allzureichliche Tonmasse hingegen in zu beschränkten Räumen die Ohren gellen macht. So viel über das gehörige Maaß der Besetzung einer Musik im Allgemeinen. — Nicht minder wichtig ist ein solch' richtiges Verhältniß aber auch in deren einzelnen Theilen, d. h, die verhältnißmäßige Besetzung einer jeden Stimme. Hiefür gilt die allgemeine Regel, daß, so viel möglich, alle Stimmen in gleichem Verhältnisse, d. h. so besetzt werden, daß keine, durch zu großes Uebergewicht der andern, erdrückt und gleichsam erstickt werde. In unseren Orchestern wird dies traurige Loos meist der zweiten Violine und der Violenstimme zu Theil, indem man gewöhnlich, nur für die erste Violinstimme besorgt, jene mit wenigeren und noch obendrein geringeren Subjecten besetzt, nicht erwägend, daß die erste Violine schon dadurch, daß sie eine äußere, und zwar höchste, mithin vor-

züglich ins Gehör fallende Stimme ist, sehr bedeutendes Uebergewicht über ihre untergeordneten Schwestern, und, auch schon ohne solche Uebersetzung, nur zu leicht gewonnenes Spiel gegen jede tiefere Stimme hat. Kein Wunder daher, wenn man in manchem vielgerühmten Orchester nur erste Violinen und Contrabässe hört. — Das herkömmliche Verhältniß der B. der Bogeninstrumente im Orchester ist übrigens ohngefähr folgendes: zu 6 Prim= und 4 bis 5 Secund=Violinen: 2 bis 3 Violen, 2 bis 3 Violoncelle und wenigstens 2 oder 3 Contrabässe; zu 12 Prim= und 10 bis 12 Secundgeigen: 4 Bratschen, eben so viele Violoncelle, und 3 bis 4 Violone. Indessen sollten wohl 2 auch 3 Violoncelle mehr auf ein Violon gerechnet werden, da gerade sie es sind, die zur Verdeutlichung und Erklärung der Violonparthien das Beste beizutragen vermögen. Die mittleren und höheren Abstufungen ergeben sich von selbst. Die Blasinstrumente werden fast überall nur einfach besetzt und selbst bei einem Orchester von 30 Violinen würde es noch nicht dienlich seyn, die Parte der Blasinstrumente zu verdoppeln. Aber auch da, wo es geschieht, darf solche Verdoppelung doch nicht durchgängig, und ohne Unterschied, das ganze Tonstück hindurch, sondern nur an denjenigen Stellen Statt finden, wo die Blasinstrumente sonst durch die übrige Tonmasse verschlungen würden, weshalb denn immer eigene Parte für die Verdoppelungs= oder Ripien=Blasinstrumente geschrieben werden sollten. Besondere Rücksicht ist übrigens dabei zu nehmen auf die Blasbaßinstrumente. Die eigene Natur der Baßstimme überhaupt bedingt es, daß sie nicht nur möglichst vollständig und reichlich, sondern auch mit möglichst meisterhaften Spielern und mit guten klangreichen Instrumenten besetzt werde. Nur dann lassen sich die in der eigenthümlichen Unvollkommenheit der Baßinstrumente begründeten Schwächen bedeutend mindern. Mehr aber noch als bei den Saiten=Baßinstrumenten ist dies der Fall bei den Blas=Baßinstrumenten. Contrafagott, Baßposaune und Serpent, die bei einer recht vollständigen Besetzung der Baßstimmen nicht fehlen dürfen, lassen in Ansehung der Reinheit, Deutlichkeit oder Rundung, und des klaren und kräftigen Hervortretens der Baßfiguren immer noch gar Vieles zu wünschen übrig; sind sie nun überdem nicht einmal gut besetzt, d. h. mit geschickten Spielern und guten Instrumenten, so muß ein großer Theil ihrer sonst sehr kräftigen Wirkung verloren gehen. — Auch in Ansehung der Singchöre herrscht die unverständige Gewohnheit, gerade die, schon an sich selbst vorstechendste Part, die Sopranstimme, unverhältnißmäßig stark zu besetzen. Vernünftigerweise sollten aber alle Stimmen nach gleichem Maaße besetzt seyn, nur etwa die Baßstimmen, weil es ihnen in den tiefern Tönen häufig an Kraft gebricht, noch etwas zahlreicher als die übrigen, und eben so auch die Altstimme, wenn sie, wie doch größtentheils der Fall ist, nicht von wirklichen Altsängerinnen, oder dergl. Knaben, sondern nur von Sopranstimmen gesungen wird. Was das Verhältniß der Instrumentalbesetzung zu dem der Chöre betrifft, so lehrt die Erfahrung, daß selbst bei zahlreich besetzten Chören in den meisten Fällen der Gesang durch die allzuübersetzte und unbedachtsam kräftig angewandte Orchesterbegleitung so sehr gedeckt wird, daß man jenen nur mühsam durchhört, und leicht ganz überhören würde, sähe man nicht den Choristen den Mund öffnen. Etwas Widersinnigeres kann es aber wohl nicht geben. Eine große Volksmenge soll laut und einmüthig etwas ausrufen (sie ruft auch laut genug), aber in gleichem Maaße bietet der Tonsetzer alle Macht seiner Lärminstrumente auf, das Volksgetümmel den Ohren des Zuhörers zu entziehen, und dieser vernimmt, statt des Chors, eine gewaltige In=

strumentalbegleitung, durch welche er die Singstimmen nur selten und leise, jedenfalls aber unverständlich durchhört. Es rührt solche zweckwidrige Behandlungsart von Seiten der Orchesterdirectoren größtentheils aber davon her, daß die Tonsetzer selbst meinen, das Forte des Chors durch gleiches Forte der Begleitung verdoppeln zu können, und daher die zu dieser gewählten Instrumente auf alle mögliche Art und Weise beschäftigen, indeß jener, der Chor, doch durch eine Begleitung, welche ihm das Gleichgewicht hält, oder ihn gar noch überbietet, ohnfehlbar gleichsam neutralisirt wird. Eine Instrumentalbegleitung während des Chorgesanges kann mithin nur in sofern seine Wirkung erhöhen, als sie ihn zweckmäßig verziert ohne im mindesten seiner überwiegenden Kraft in den Weg zu treten. Man sage nicht, daß auf diese Weise die Instrumentalbegleitung bei Vocalmusik überall zu wenig Gelegenheit finden würde, ihre volle Macht zu entwickeln. Bleibt ihr ja doch in Ritornellen und Zwischenspielen Gelegenheit genug übrig, auch ihrerseits kraftvoll einzugreifen, oder auch, gleichsam mit dem Chorgesang concertirend, etwa auf solche und ähnliche Weise dazwischen zu sprechen, wie in

Heil Heil und Se - gen

f u. dgl.

8

Ein Muster von Orchesterbesetzung bei Begleitung eines Chors bietet für den Tonsetzer das erste Finale in Mozart's „Don Juan" Nicht nachzuahmende Beispiele liefert Chelard in seinem „Macbeth" und Rossini in „Tell", wo das ewige Schmettern der Blechinstrumente und die große Trommel alles Wort und allen Ton des Gesanges offenbar in den Hintergrund stellen und somit die eigentliche Wirkung des Chors vernichtet. Freilich legt der Tonsetzer auch hiebei das Schicksal seiner Dichtung zum großen Theile in die Hände der Orchesterspieler und vor Allen in die Hände des Directors, der es verstehen muß, am rechten Orte hier zuzugeben und nachzulassen, und die unter seinem Scepter stehenden Executanten anzuhalten, da zu mäßigen, wo der Componist an sich schon zu voll war, oder durch eine hinlänglich zahlreiche Personalbesetzung des Chors diesem die Vorherrschaft vor dem des Orchesters zu verschaffen. Als bedachtsame Ordner und meisterhafte Directoren in dieser Hinsicht haben wir unter den Lebenden neben Anderen besonders die Capellm. Lindpaintner in Stuttg., Marschner in Hanover und Fr. Schneider in Dessau bewährt gefunden. — Im Ganzen sieht

man übrigens wohl, daß sich über zweckmäßige Besetzung keine allgemein gültigen Vorschriften geben lassen, sondern ein verständiger Sinn nach den jedesmal gegebenen Umständen walten und anordnen muß. Beispiele von gut und zweckmäßig besetzten stehenden Orchestern finden sich unter dem Art. Orchester; hier daher nur ein solches höchst merkwürdiges von einer außerordentlich starken Besetzung. Der Personalbestand des großen Dilettantenconcerts in Wien bei der am 20. Novbr. 1812 erfolgten Aufführung des Oratoriums „Timotheus" von Händel nämlich war: 1 Anführer, 1 Cembalist, 1 Violindirector, 1 Partiturnachleser (als Gehülfe des Anführers), 3 Solosängerinnen, 4 Solosänger, 280 Chorsänger und Sängerinnen (wahrscheinlich an jeder Stimme 70), 60 Primviolinen, 60 Secundviolinen, 37 Violen, 33 Violoncelle, 21 Violone, 12 Flöten, 12 Oboen, 12 Clarinette, 12 Hörner, 12 Fagotte, 2 Contrafagotte, 9 Posaunen, 12 Trompeten, 4 Pauken, 1 große Trommel, zusammen 590 Personen. — 2) In einem andern Sinne wird das Wort Besetzung auch zuweilen in der Art gebraucht, daß man darunter die Gattung oder die größere oder geringere Anzahl von Stimmen oder Parte versteht, für welche der Tonsetzer ein Tonwerk geschrieben hat. In diesem Sinne nennt man z. B. eine Sinfonie nur sparsam besetzt, wenn ihre ganze Instrumentation, außer den gewöhnlichen Bogeninstrumenten, nur noch etwa in 2 Flöten, 2 Trompeten, und Pauke besteht; stark besetzt hingegen heißt das Tonwerk, wenn dabei etwa auch noch Oboen, Clarinette, Fagotte, 2 Paar Hörner, 3 Posaunen, Contrafagotte, Janitschareninstrumente, allenfalls auch zwei= oder dreifache Chöre, nebst vielen Solostimmen u. a. m. vorgeschrieben sind. Darüber das Weitere aber unter dem Art. Instrumentation oder Instrumentirung. T.

Besler, Samuel. Dieser, Gerber nur dem Namen nach bekannte gelehrte und fleißige Schulmann und Musiker war der Sohn des Rectors an der evangelischen Schule zu Brieg, geb. am 15. Dec. 1574; wurde 1599 Cantor und 1605 Rector an der Schule zum heil. Geist zu Breslau, und starb am 19. Juli 1625 an der damals herrschenden Pest. Seine Compositionen und theoretischen Schriften, von denen sich die meisten noch auf der St. Bernhardin=Bibliothek zu Breslau befinden, sind: 1) „Concentus Ecclesiastico — Domesticus. Kirchen= und Haus=Musica geistlicher Lieder. Auff den Choral musikalischer Art vierstimmig gesetzt und componirt." 1618. 4. (zus. 28 Bogen). — 2) „Citharae Davidicae Psalmorum Selectiorum Prodomus. Pro Augusto Auspicatoque Augustissimi Bojemorum Regis Friderici I. Wratislaviam Silesiae. Metropolin Ingressu adorn.; et humil. dedicatus a S. B." 1620. — 3) „Ant. Scandanelli, Sereniss. Electoris Saxon. Augusti quondam Capellae — Magistri Musici praestantissimi Passio. Das Leiden unsers Hrn. J. Chr. nach dem H. Evang. Joh., durch S. B. mit der Chorstimme vermehrt." 1621. — 4) „Hymnorum et Threnodiarum Sanctae Crucis in devotam Passionis J. Ch. Dei et hominis Commemorationem fasciculus, ad Hebdom. magn. sua cuique melodia afficta." etc. 1611 u. 1613 (das einzige Werk, welches Gerber anführt). — 5) S. B. Gaudii Paschalis Jesu Ch. redivivi in gloriosiss. resurrect. ejus laetam celebrationem relatio hist., a quat. Evang. consignata et mel. harm. adornata" 1612. — 6) „Threnodiarum Sanctae Crucis in Salutiferam Passion. Dom. nostri Jes. Chr. recordationem continuatio hist." etc. 1612. — 7) „Hymnorum et Thren. S. crucis in sacratissimam Passionis ac mort. D. N. J. Chr. recordat. melodia affícta." 1614. — 8) „Dilitiarum mensalium apparatus harmonicus ferculis selectioribus benedictionum et grat. act. refertus. XXI Tisch benedicte vnd gratias, etc. für 4 Stim=

men componiret.“ 1615. — Und 9) „Gottselige Weihnachtliedlein zu dem New gebornen Jesulein; zur Christbescherung 4stimmig componiret 2c.“ 1615. — Cunrodus widmet diesem rüstigen Schriftsteller in seiner „Silesia Togata“ folgendes Distichon:

„Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus
Rimor, et harmoniis augeo et orno meis.“

Der jüngere Bruder von Samuel Besler, Simon B., war Cantor zu Strehlen und ebenfalls ein achtungswerther Musiker. 1620 wurde er Cantor in Liegnitz und starb daselbst 1638. 14.

Besozzi. Unter den Virtuosen des vorigen Jahrhunderts war dieser Name von großer Berühmtheit. Es waren 4 Brüder: Alessandro, Gieronimo, Antonio und Gaetano, und der Sohn des Dritten, Carl, welche sich besonders auszeichneten. Der älteste, Alessandro, war geb. zu Parma 1700, Virtuos auf der Oboe, Kgl. Cammermusikus zu Turin, wohin er 1730 mit seinem Bruder Gieronimo sich wendete, und auch ein beliebter Componist für sein Instrument und die Violine. In Deutschland sind mehrere zu London und Paris gestochene Violintrio's und Solo's für die Oboe von ihm bekannt geworden. Er starb zu Turin, das er, eine kurze Reise in seine Heimath und eine andere 1735 nach Paris ausgenommen, nie verlassen hat, im J. 1775. — Der zweite, Gieronimo, wurde geb. 1712 zu Parma, war Virtuos auf dem Fagott und ebenfalls seit 1730 Kgl. Cammermusikus zu Turin. Er lebte stets mit seinem ältern Bruder zusammen, kleidete sich mit ihm überein, und trat auch fast nie anders als in dessen Gesellschaft öffentlich auf. Burney, der 1770 die beiden Brüder hörte, sagt in seiner Geschichte über ihr Spiel, es habe „so viel Ausdruck, so viel Zärtlichkeit, so eine vollkommene Vereinigung unter einander gehabt, daß viele Stellen herzinnige, wie durch ein und dasselbe Rohr, aus ein und derselben Seele gehauchte Seufzer zu seyn geschienen hätten.“ Nach dem Tode des Alessandro ging Gieronimo noch einmal nach Paris, nahm daselbst ein Engagement an und starb 1786. — Der dritte, Anton, geb. zu Parma 1714, war Oboist, machte 1740 eine Reise nach Deutschland, kam nach Dresden und wurde daselbst als Cammervirtuose in der Capelle angestellt. 1774 ging er nach Italien zurück, reiste alsdann nach Turin und erhielt daselbst im folgenden Jahre die Stelle seines ältesten Bruders. Er starb 1781. Sein Sohn Carl, ebenfalls Oboist, wurde geb. zu Dresden 1744, und schon 1755 an der Seite seines Vaters als Cammervirtuose in der dasigen Capelle angestellt. Er machte große Reisen durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien und erwarb sich durch seine damals fast beispiellose Fertigkeit auf der Oboe überall ein noch größeres Ansehen als sein berühmter Vater; componirte auch Mehreres für sein Instrument, von dem aber unsers Wissens nichts im Drucke erschienen ist. Mit seinem Vater verließ er 1774 Dresden, ging nach Italien und verschwand hier binnen Kurzem ganz aus der Oeffentlichkeit. — Der letzte endlich und auch ausgezeichnetste von jenen 4 Brüdern, Gaetano, gleichfalls Virtuos auf der Oboe, wurde geb. 1725 zu Parma, kam 1736 schon als 11jähriger Knabe als Cammervirtuos in Kgl. Neapolitanische, und 1765 in Kgl. Französische Dienste. 1789 machte er eine Reise nach London, wurde daselbst mit dem größten Gehalte, den bis dahin ein Virtuos in England erhalten hatte, zuerst beim Salomons-Concerte und dann als Kgl. Cammermusikus angestellt, und starb 1798. Burney, der ihn 1793 als einen 68 Jahre alten, grau gewordenen Meister hörte, sagt in seiner Geschichte, daß er damals noch mit außeror-

dentlichem Feuer, vielem Ausdrucke und großer Präcision geblasen, und sein Ton der vorzüglichste Hoboenton gewesen sey, den er je gehört habe. Auch dieser Gaetano B. soll, wie Gerber versichert, einen als Oboisten ausgezeichneten Sohn gehabt haben, der um 1776 in der Kgl. Capelle zu Paris angestellt gewesen sey; doch sind von demselben gar keine weiteren zuverlässigen Nachrichten zu uns gelangt. 28.

Bestegung — Bestegen nennen die Verfertiger von Saiten-Instrumenten das Aufleimen der schmalen, an beiden Enden gewöhnlich etwas verjüngt zulaufenden, dünnen Leisten auf die innere Fläche des Resonanzbodens. Bei den Geigen-Instrumentenmachern heißen jene Leisten Balken (s. dies.), bei den übrigen, namentlich aber bei den Clavier-Instrumentenmachern Rippen (s. dies.). Letztere verstehen darunter auch das Aufleimen des eigentlichen Stegs (s. dies.), über welchen die Saiten in einem stumpfen Winkel laufen, auf die Oberfläche des Resonanzbodens.

Bestimmtheit in der Musik. Bestimmt (determinirt) ist Alles, was so gedacht oder gethan wird, daß es auf nichts Anderes bezogen werden kann und mit einer gewissen Festigkeit oder Entschlossenheit geschieht, die niemals über die Grenzen (termini) des eben gedachten oder gethanen Einen hinausgeht. So ist ein Gedanke, eine Idee, ein Begriff rc. bestimmt, wenn sie auf nicht mehr Dinge bezogen werden können, nicht mehr Dinge in sich fassen, als für welche sie ein gemeinsames Merkmal sind; ein Mensch, wenn er in seinem ganzen Benehmen, seinem Thun und Lassen, Denken und Handeln, diejenige Festigkeit und Entschlossenheit zeigt, die immer nur, und mit Ausdauer, das Eine will und niemals schwankt in der Wahl zwischen zwei oder mehreren, auch verwandten, Gegenständen. Dieser Begriff von Bestimmtheit im Allgemeinen geht nun auch auf die in der Musik über. Sie ist hier das unwandelbare Eine, das einzig Wahre, des Ausdrucks in der Composition und im Vortrage, das nichts Anderes, keine andere Art des Vortrags in der Composition neben sich zuläßt. Wir reden von einer Bestimmtheit der Melodie oder Harmonie und verstehen darunter diejenige Eigenschaft derselben, die allen Glauben aufhebt, daß es noch eine andere Melodie oder Harmonie geben könne, welche eben so passend an der Stelle der gewählten ihren Platz fände, oder wenn es eine solche vielleicht schon giebt, für den Augenblick wenigstens jede andere vergessen macht. Der dichtende wie der ausübende Künstler kann diese Bestimmtheit in seiner Musik nicht anders erreichen, als dadurch, daß er genau untersucht, durch welche einzelne Mittel, durch welche Töne, in ihrer Einzelnheit so wie nach ihrer besonderen Art und Combination, und durch welchen Vortrag (Articulation) dieser Töne das auszudrückende Eine wirklich und zwar dergestalt ausgedrückt wird, daß nichts Anderes außerdem noch damit verbunden ist, was die bloße Wahrheit (s. dies.) des Ausdrucks wohl zuläßt; sie, die B. i. d. M., ist also, wie alle Bestimmtheit, Folge der Stärke seines Verstandes und der Reinheit und Tiefe seines Gefühls; geht mit der Begeisterung Hand in Hand und gehört daher zum Charakter der musikalischen Kunst, aus deren eigentlichem Wesen dann auch die Nothwendigkeit der B. i. d. M. hervorgeht. Ihr Mangel ist alleinige Ursache, daß selbst eine sonst wohlklingende Musik, wenn nicht gar keinen, doch durchaus keinen großen Eindruck macht, für den Augenblick willig angehört, dann aber auch gleich wieder vergessen wird. Um das Gesagte praktisch zu belegen, wollen wir gleich bei der Lieder-Musik stehen bleiben. Diese erscheint mehrentheils als eine Art von Uebersetzung, wobei man wohl gewahr wird, daß es so heißen, der

Text aber auch auf mancherlei andere Weise wieder gegeben werden kann. Aubers Schlummerlied z. B. in der „Stummen von Portici" hat viel Wahrheit, d. h. der Sinn des Textes wird treu wiedergegeben, so daß der Hörer dabei innig wieder empfindet, was sein Geist bereits schon eingesehen und der Dichter mit Worten gesagt hat; allein bestimmt ist das Lied, seine Melodie und Harmonie, Ton- und Taktart ꝛc. gewiß nicht: wohl ließe der Text eine noch andere Melodie ꝛc. zu, und wohl könnte dieser gewählten Melodie auch ein noch anderer Text unterlegt werden; wer aber denkt dagegen wohl an noch andere Töne, noch andere Worte bei Tamino's Arie „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" in Mozarts „Zauberflöte"? — Jenes Schlummerlied nehmen wir willig auf, weil seine Musik dem Inhalte des Gedichts nicht widerspricht, aber wir fühlen uns nicht dazu verbunden, nicht dazu hingezogen, nicht daran gefesselt; diese Arie aber regt es tief im Herzen auf das Gefühl der innigsten Liebe, und wir bleiben noch lange davon durchdrungen. Die höhere Vocal- und die reine Instrumentalmusik öffnet uns hier ein noch weiteres und beispielreicheres Gebiet. Hören wir Händels „Messias", den wunderbar allmächtigen Chor „Wunderbar, Herrlichkeit!", mehrere von Beethovens Sinfonien, — mit Vergnügen denken wir hier bei den einzelnen Stellen zurück an den Gang, den wir geführt wurden; es ist als hätte die Vorsehung uns geleitet: wir erkennen das Band zwischen Grund und Folge, Mittel und Zweck, und das Gesetz der Nothwendigkeit, während wir andere Werke von selbst gefeierten Meistern, besonders neuester Zeit, zwar willig und mit innerer Lust hören, weil sie unserm Ohre und auch unserm Herzen das wirklich geben, was diese verlangen, wahrhaft ausdrücken, was sie ausdrücken wollten, aber uns nicht eigentlich daran gefesselt, mit Gewalt und auf immer dazu hingezogen fühlen, weil wir das Gegebene, Ausgedrückte, auch auf irgend eine andere gleich angenehme und passende Art gegeben und ausgedrückt, mitempfunden haben würden. Die Bestimmtheit des Ausdrucks erscheint demnach in der Musik als ein höherer, oder besser als der höchste Grad seiner Wahrheit und (beim ausübenden Musiker) Deutlichkeit; jene macht sich nur in der Einheit, diese aber können sich auch in der Allgemeinheit geltend machen. Die Ursache, warum der Künstler oft diesen höchsten Grad der Wahrheit seiner Darstellung nicht erreicht, liegt meistens in dem Mangel eines bestimmten Gefühls. Es ist schwer, das Bestimmte bestimmt auszudrücken, wie viel weniger muß der Ausdruck bestimmt erscheinen, wenn dem auszudrückenden Objecte selbst noch die möglichste Bestimmtheit abging? — Wie können der Componist, der Virtuose und Sänger, als erwählte Fürsprecher des Herzens sich bewähren, wenn jener das Herz selbst, diese aber jenen in seinem Geiste nicht verstanden? — In der praktischen Ausübung sind öfters aber auch Reminiscenzen daran schuld. Lustig ist's zu sehen, wie manche Tonsetzer sich gebehrden, wenn sie auf dergleichen stoßen. Sie können nicht dafür, denn eben, da sie bei weniger vollem Geiste einen Gedanken suchten, fiel ihnen ein fremder ein; kaum aber bemerken sie ihn, so empören sie sich auch dagegen, wollen originell seyn, und wenn nun jener, der an und für sich vielleicht sehr bestimmt seyn kann, vorwärts will, so wenden sie sich von ihm zurück und binden Töne in Reihen an einander, die den Hörer, der darauf merkt, was da kommen soll, auf eine allgemeine Blumenwiese führen, auf der er vergißt, woher er gekommen ist — allen bestimmten Weg verliert. So klingt manchmal der Anfang eines Tonstücks ermunternd und gewinnend; aber wenn wir denken, es soll vor-

wärts gehen, springt der Componist rechts und links ab, zerrt uns hin und her, kommt auch wohl gar nicht von der Stelle, und hält uns in der Unklarheit, Unentschlossenheit und Gedankenlosigkeit so lange müßig hin, bis er sich auf seine Absicht losstürzen oder dem als Lieblingsmanier erwählten Schlußfalle zueilen kann. Bei dem blos ausübenden Künstler ist das nicht anders: er hat eine Menge angelernter Manieren, in deren Ausführung er seine besondere Kraft darthun zu können glaubt, und hascht daher mit Begier nur nach Gelegenheit, dieselben anzubringen, unbekümmert ob der vom Componisten vielleicht bestimmt gewählte und vorgeschriebene Tonsatz seinen Charakter dabei behält oder nicht. Die Originalität des Tonsetzers beruht lediglich auf einem stärkeren, tieferen, bestimmteren Gefühle; die Meisterschaft und Kraft des Virtuosen und Sängers auf der treu wahren, innigen, bestimmten Auffassung des Geistes in der gegebenen Tondichtung, und auf beiden wieder die feste, entschlossene, ewig wahre Bestimmtheit des künstlerischen Tonausdrucks; denn jede Musik, sie sey welche sie wolle, muß in ihrer eigentlichsten ästhetischen Natur nicht erscheinen als eine bloße Uebersetzung des inneren geistigen Lebens, sondern als eine vollkommene Verarbeitung dieses zur Musik, die als eine neue selbstständige Schöpfung dann ersteht, in der das Innerste des Menschen aufgeht, und welche nichts in der Seele zurückläßt, Alles offenbart, was Geheimnißvolles nur in dieser sich regen kann. Vergl. Ausdruck, Begeisterung, Kunst und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Der Gegensatz von Bestimmtheit ist Unbestimmtheit, Undeutlichkeit und Zwei- oder Mehrdeutigkeit; zur Seite steht ihr die Klarheit des Ausdrucks, welche sich nur dadurch von ihr unterscheidet, daß das, was um ihretwillen bis ins Einzelnste, bis ins kleinste Detail und durch sorgfältigst ausgewählte Mittel, um klar zu seyn nur in einer gewissen Concentrirung, und durch Massen gleichsam ausgedrückt wird, wie dies z. B. in den Schlußcadenzen stets der Fall ist. Es leuchtet ein, daß um das Ziel der Bestimmtheit in seiner Musik zu erreichen, der Tonkünstler das ganze Wesen seiner Kunst genau begriffen haben und verstehen; nicht allein den Endzweck und die Absicht derselben, sondern auch von der allumfassendsten Allgemeinheit bis herab zur entferntest liegenden und speciellsten Einzelnheit, die Mittel und Wege tief ergründet haben und genau kennen muß, wodurch allein jenes letzte Ziel errungen werden kann. Diese Mittel sind in der Musik allein nur der Ton in seinen verschiedenartigsten Gestaltungen und Verbindungen. Vergl. auch d. Art Aesthetik. Dr. Sch.

Bethizi oder Bethisi, Mr. de, s. Literatur.

Bethmann, Christian, Hof-Orgelbauer in Hanover, einer der größten Meister in der Orgelbaukunst, wurde geb. 1783 und starb am 7. Juli 1833 im 50sten Jahre seines thätigen Lebens. Von ihm sind sowohl im Königreiche Hanover als in den angrenzenden Ländern mehrere Orgelwerke, große und kleine, erbaut worden, und alle sind bleibende Denkmale seiner großen Geschicklichkeit, die er nicht minder auch durch Reparaturen vieler älterer Werke aufs trefflichste bewährt hat.

Betrugschluß, s. Cadenza d'inganno und Trugschluß.

Bettinelli, Saverio, geistreicher schön wissenschaftlicher Schriftsteller, geb. zu Mantua 1718; studirte daselbst und zu Bologna unter den Jesuiten Theologie; trat 1736 selbst in den Orden, lehrte von 1739 bis 1744 die schönen Wissenschaften zu Brescia; dichtete Mehreres, namentlich Tragödien; ward 1757 Director des adeligen Collegiums zu Parma,

als welcher er die historischen, poetischen und theatralischen Uebungen zu leiten hatte; 1765 machte er eine große Reise durch Deutschland und Frankreich, um die ausgezeichnetsten Gelehrten dieser Länder kennen zu lernen; nach seiner Rückkehr nahm er seinen Wohnsitz in Verona, wo er sich bis 1767 sehr viele Verdienste um die Verbesserung des Geschmacks erwarb; 1773, nach Aufhebung des Jesuiten-Ordens, ging er in sein Vaterland zurück, beschäftigte sich mit der Herausgabe mehrerer vortrefflicher schönwissenschaftlicher Schriften, und starb endlich 1808 als ein sehr religiöser Mann und geachteter Philosoph. B. war ein fein gebildeter Mann, mit einem glücklichen heiteren Temperamente begabt, das er bis in sein spätestes Greisenalter behielt. Von seinen Werken sind für den Musiker gerade die am wichtigsten, welche auch in Deutschland sich weiter verbreiteten, nämlich: „Del risorgimento d'Italia negli Studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille, Bassano. 1775. II T." — „Delle Lettere et delle Arti Mantovane, discorsi due academici etc." 4. — und: „Del entusiasmo delle belle arti." Ersteres handelt von dem Zustande der Sprache, der Beredsamkeit, der Dichtkunst und besonders der Musik in dem Zeitraume von 1000 bis 1500, ist also, so wie auch das zweite, worin die Geschichte der Künste und Wissenschaften von Christus an möglichst kurz dargestellt wird, für den musikalischen Geschichtsforscher von größter Wichtigkeit. Letzteres, das von der Begeisterung in den schönen Künsten handelt, ist ein rein ästhetisches, und wichtig genug, um von den Künstlern aller Art gründlich studirt zu werden. In der Ausgabe seiner gesammelten Schriften, welche er 1801 in 12 Duodezbänden zu Venedig besorgte, nehmen die musikalischen den 3ten und 4ten Band ein. Das meiste Aufsehn von allen machten übrigens die auch für den Musiker lesenswerthen „Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi," welche ihn wegen der darin ausgesprochenen Ansichten über die beiden hellen Sterne am poetischen Himmel, namentlich über Dante, in viele Streitigkeiten verwickelten, aus denen der geistreiche Mann aber sich nicht ohne Sieg wieder herauszuziehen wußte. Dr. Sch.

Betuchen sagt 1) der Orgelbauer, wenn zwei sich berührende Körper, um bei den Berührungen das Klappern und überhaupt alles Geräusch zu vermeiden, mit Tuch, vermöge des Anleimens, versehen oder belegt werden. Wird eine doppelte Betuchung nöthig, so wird nur ein Streifen, oder dergl., angeleimt, der zweite auf diesen festgenäht. 2) Der Clavierinstrumentenmacher, wenn er die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchzieht. Bei den Clavichorden geschieht dies in einem ordentlichen mehrfachen Geflechte zwischen dem Saitenhalter und dem Orte, wo die Tangenten die Saiten berühren; bei dem Pianoforte aber hinter dem Stege in einem einfachen Durchzuge. Der Zweck dieses Betuchens ist, theils die Saitenchöre so nahe zusammen zu halten, daß die Tangenten, wodurch sie angeschlagen werden, sie gleichmäßig berühren; theils den Saiten nahe an dem Anschlagsorte einen Widerhalt zu geben, der sie vor einer nachtheiligen Erhöhung während des Anschlags schützt, und theils endlich als Nachklingen der Saiten bei wieder aufgehobenen Fingern zu verhüten, oder der Schwingung selbst eine äußerste Grenze zu setzen. Den letzteren Zweck hat es besonders beim Pianoforte, die ersteren beiden bei dem Clavichord oder Clavecin.

Betzel oder **Bezel**, Johann, in der Geschichte mehr unter dem lateinischen Namen **Pezelius** bekannt, s. daher dies.

Beuf, Jean le, ein sehr gelehrter und thätiger französischer Literator, Canonicus zu Auxerre, geb. daselbst am 7. März 1687, gest. 1760;

ward 1740 ordentliches Mitglied der Academie der schönen Wissenschaften zu Paris, und hat als solches mehrere der geistreichsten Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste geschrieben, die auch jetzt noch von vielem Interesse für den Musiker sind. Zunächst gehört dahin sein „Traité historique et pratique sur le Chant ecclesiastique" etc. Paris 1739. 4. und 1741. 8. in zwei Theilen, wovon der erste rein historisch ist. Dann: „Recueil de divers écrits, pour servir d'eclaircissements à l'histoire de France, et de Supplément á la notice des Gaules." Paris 1738 und 1744. II T. Besonders merkenswerth ist davon die erste Dissertation des 2ten Bandes, welche „de l'état des sciences dans les Gaules depuis la mort de Charlemagne jusqu'a celle du Roi Robert" handelt, und bei dieser Gelegenheit namentlich über den Zustand der damaligen Musik und die Verdienste des Remigius und Hucbald die ausführlichsten Nachrichten mittheilt. Endlich gehören dahin auch seine „Dissertations sur l'histoire ecclesiastique et civile de Paris, suivies de plusieurs eclaircissements sur l'histoire de France." Paris 1741. II T., welche, wie Forkel in seiner Literatur berichtet, sehr interessante Nachrichten von dem Zustande der französischen Musik in der Zeit von 1031 bis 1304 enthalten. Von der großen Fruchtbarkeit dieses geistreichen Schriftstellers liefert der Catalog der Bourgognischen Bibliothek den sichersten Beweis, indem daselbst die Titel seiner bis nur 1741 erschienenen Werke schon 11 große Folioseiten füllen, und in den folgenden Jahren war er nicht weniger thätig. K.

Beule oder **Buckel** heißt in der Orgelbauersprache eine in eine zinnerne oder metallene Orgelpfeife gekommene Vertiefung. In den Pfeifenfüßen und in den Conducten, wenn diese durch sie nicht so verengt werden, daß der Zufluß des Orgelwindes zu den Pfeifenkörpern gehemmt wird, ist eine solche Vertiefung nicht nachtheilig, wohl aber in den Pfeifenkörpern, weil sie da die Spannkraft des Körpers, folglich die gleichmäßige Vibration desselben, die zur reinen Ansprache einer Orgelpfeife erforderlich ist, unterbricht. Wie sie fortzuschaffen ist, lehrt das **Ausbeulen**, welches darin besteht, daß auf irgend eine zweckmäßige Weise jene Eindrücke oder Vertiefungen in das Pfeifenmetall wieder erhoben und mit der Körperfläche eben gemacht werden. Das Schlagen mit einem Hammer ist dazu weniger anwendbar, am besten geschieht es durch eine runde Holzsäule, welche gerade in den inneren Pfeifenraum als Form paßt und in solchen hinein gedreht wird. Doch wenden die Orgelbauer auch verschiedene andere Mittel dazu an.

Beutel, s. Pulpette.

Beutelbrett, s. Pulpettenbrett.

Beutelruthe, s. Pulpettenruthe.

Beutelstange, s. Pulpettenstange.

Beuthner, Johann Heinrich, Musikdirector und Lehrer an der Domschule zu Riga, wurde geb. zu Hamburg am 27. Mai 1693; studirte zu Jena und Helmstädt, machte 1717 eine große Reise durch Deutschland, Polen und Rußland, kam 1719 dann nach Riga und starb am 28. Mai 1731. Er war ein sehr gelehrter Musiker, schrieb sonderbarer Weise aber wenig oder gar Nichts, was eigentlich der musikalischen Literatur angehörte, sondern lediglich im pädagogischen Gebiete; nur eine 1718 zu Riga gedruckte Cantate besitzen wir, die denn auch die erste Veranlassung zu seiner dortigen Anstellung als Musikdirector gegeben haben mag.

Beverini, Francesco, wenn nicht der älteste, so doch einer der

ältesten dramatischen Componisten, von dem einige zuverlässige Nachrichten auf uns gelangt sind. Er ist der Verfasser von der Musik des 1480 auf Empfehlung des Cardinals Raphael Riari zu Rom zur Aufführung gebrachten Schauspiels „die Bekehrung des heil. Paulus." Wir nennen es Schauspiel, weil eine eigentliche Oper damals noch nicht existirte; allein Bonnet berichtet in seiner „Histoire de la musique" T. I. p. 256, und Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzers „Theorie der schönen Künste," Bd. 2. p. 457, daß dieses Schauspiel gleich unserer sogenannt großen Oper durchaus gesungen worden sey. Sie gründen ihre Behauptung auf die Dedicationsschrift des Johann Sulpicius an jenen Cardinal vor den Noton des Vitruvius, worin es nämlich heißt, daß bis dahin Rom einen derartigen declamatorischen Vortrag durch Gesang noch nie gehört habe. Der Mangel an allen weiteren Beweisgründen, und vorzüglich an Besitz irgend eines Musikstücks aus jenem Schauspiele, läßt die Entscheidung dahin gestellt seyn. Gerber meint, daß diese Oper vielleicht das nämliche Recht auf den Namen Musik gehabt habe als der Gesang der Horas und Litaneien der alten Mönche, — wohl kein unpassender Vergleich.

Bevilaqua, M., ein vor wenigen Jahren noch sehr gern gehörter fertiger Flötist und Guitarrvirtuos, auch fleißiger und gewandter Componist, besonders für seine Instrumente, lebte zu Wien. Mehr als 60 Werke führen seinen Namen. Als die bedeutenderen und beachtungswertheren darunter nennen wir: 3 concertirende Duos für 2 Flöten; Trio für 2 Clarinetten und Fagott; Quartett für Guitarre, Violine, Flöte und Violoncell, op. 18; 9 Variationen (la Biondina) für Guitarre und Flöte, op. 19; Variationen über „Wer hörte wohl jemals mich klagen" für Guit. und Flöte oder Viol., op. 63; Sonate für Pianoforte mit Flöte, op. 31 in G. Doch tragen alle übrigen auch, worunter sich besonders sehr viele Duetten für die Guitarre mit Flöte, Clavier und Violine befinden, den Stempel von gediegenen musikalischen Kenntnissen nicht blos betreff der Instrumente, für welche er setzte, sondern auch der Harmonie ins Besondere. Sie gehören sämmtlich zwar dem leichteren Genre an, sind größtentheils Modesachen, aber doch reich an melodischem Flusse, nicht sehr schwierig in der Ausführung und daher vornehmlich den Dilettanten zugänglich. Für die Guitarrspieler unter diesen verdient besonders noch sein Lehrbuch: „Principes et Méthode p. Guit.," empfehlend hervorgehoben zu werden, so wie seine Gesänge mit Guitarrbegleitung, namentlich: „Recueil d'Airs, de Romances, Duos etc. tant originaux que choisis des Opéra les plus favoris allemands, français et italiens. Nr. 1 — 12.", welche eine angenehme Unterhaltung darbieten. Der ungleich größere Theil von B—s Compositionen erschien bei den verschiedenen Musikalien-Verlegern in Wien; nur wenige davon bei Simrock in Bonn und Richault in Paris. Seit 1827 ist Nichts mehr von ihm gedruckt worden, auch Nichts weiter von irgend einem öffentlichen künstlerischen Auftreten seiner Seits bekannt geworden. 9.

Bevin, Elway, englischer Tonkünstler, Contrapunctist aus der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, merkwürdig besonders als ein thätiger und verständiger Verbreiter der Lehre vom Canon, war Capitular und Organist an der Stiftskirche zu Bristol, aus Wallis gebürtig und ein Schüler von Tallis, auf dessen Empfehlung er auch obige Stelle erhielt, als ein Anhänger der römisch-katholischen Kirche jedoch nur auf kurze Zeit. Hawkins sagt in seiner Geschichte über ihn: „vor Bevins Zeiten war die Art, einen Canon zu setzen, noch wenig bekannt; Tallis, Bird, Waterhouse und Farmer waren besonders in dieser Compositions-Gattung be-

rühmt. Jeder Canon war durch die Form, in der man ihn bekannt machte, eine Art von Räthsel; zuweilen schrieb man ihn wie ein Kreuz, zuweilen wie einen Cirkel, und seine Auflösung galt für schwieriger noch als seine Composition. Bevin war der Erste, welcher mit Rücksicht auf angehende Tonkünstler in einer „Kurzen Einleitung in die Musik“ (1631) die Lehre vom Canon dermaßen auseinander setzte, daß die ganze contrapunctische Kunst dadurch mehr Eingang finden konnte.“ Jenes Werk führte den Titel „A brief and short instruction of the art of Musike, to teach how to make discant of all proportions that are in use: Very necessary for all such as are desirous to attain to Knowledge in the art; and may by practice, if they can sing, soone be able to compose three, four, and five parts, and also to compose all Sorts of canons that are usual, by these directions of two or three parts in one upon the plain song.“ London 1631. 4. Als erläuternde Beispiele hat er darin mehrere vortreffliche Canons abdrucken lassen. Burney nennt in seiner Gesch. (Bd. 3. pag. 328) diese Schrift „ein Werk voll harmonischer Gelehrsamkeit.“ Nach Hawkins Bericht hat B. auch mehrere Kirchenstücke, Wechselchöre und dergl. componirt; was für ein Schicksal dieselben aber erlebt haben, oder ob sich noch Etwas davon auf den Bibliotheken zu Oxford und London vorfindet, haben wir nicht ermitteln können. Sein vorzüglichster Schüler war der Doctor Child. 17.

Beweglich — **Bewegliche Töne oder Intervalle**, s. **Bewegung** und **Soni mobiles**.

Bewegung im allgemeinen und eigentlichen Sinne ist diejenige Veränderung der Dinge der Außenwelt, vermöge welcher sie ihren Ort im Raume verlassen und einen andern einnehmen, oder kurz: die Veränderung eines Dinges im Raume. In figürlicher Bedeutung wird aber auch der Zeit und geistigen Dingen Bewegung zugeschrieben. Nicht aber die Zeit ist es eigentlich, welche sich bewegt, sondern die **Ereignisse** in der Zeit, in sofern sie sich während ihrer Existenz verändern, sind es, woran wir Bewegung erkennen. Wir unterscheiden demnach eine doppelte Bewegung: eine **Bewegung im Raume** und eine **Bewegung in der Zeit**. Der Musik kommen beide Arten von Bewegung zu. Ton nämlich ist das Produkt von Schwingungen eines elastischen Körpers und als solches ein Ereigniß im Raume. Eine Veränderung der Schwingungen in Hinsicht ihrer Geschwindigkeit bewirkt auch eine Veränderung des Tones in Betreff seiner Höhe und Tiefe, und demnach pflegen wir die Veränderung eines höheren Tones zu einem tieferen oder umgekehrt eines tieferen zu einem höheren, oder das Fortschreiten dieses zu jenem oder jenes zu diesem seine **räumliche Bewegung** zu nennen. Dieser Ideenverbindung haben auch die Benennungen Tonraum, Tongebiet, ihr Entstehen zu verdanken, in sofern wir darunter die **einseitige** Ausdehnung von dem tiefsten bis zum höchsten Tone verstehen. Räumliche Bewegung in der Musik besteht also in der Folge **verschiedener** Töne unseres Tongebiets. Diese räumliche Bewegung ist aber zugleich verbunden mit einer Bewegung in der Zeit, weil die räumliche Veränderung der Töne ein in der Zeit **währendes** Ereigniß ist, die Veränderungen im Raume dadurch also auch zu Veränderungen in der Zeit werden. Eine wohlgeordnete Bewegung des Tons im Raume, verbunden mit einem solchen in der Zeit giebt uns als Resultat: **Melodie**, ist motus melodicus. Eine solche Melodie blos von Seiten der räumlichen Bewegung betrachtet, nennen wir **Stimme** (in uneigentlicher Bedeutung) und ganz besonders erhalten die ein harmo-

nisches Gewebe bildender, gleichzeitig erklingenden Tonreihen oder Melodien diesen Namen. Eben so nennen wir die blos räumliche Bewegung einer Melodie ihre stimmige Bewegung. Hier haben wir es nur mit der räumlichen oder der Stimmen-Bewegung zu thun; von der Bewegung der Töne in der Zeit oder dem eigentlichen Zeitmaaße handeln die Art. Tempo und Zeitmaaß; von der rhythmischen und der eigentlichen Schönheit der Bewegung handelt d. Art. Rhythmus. — Die Bewegung einer Stimme kann nun in solcher Beziehung betrachtet werden an und für sich, absolut, und im Verhältniß zu anderen gleichzeitig erklingenden Tonreihen.

I. Absolute Bewegung einer Stimme. 1) Je nachdem eine Stimme in ein und derselben Zeit mehr oder weniger Schritte vollbringt, d. h. mehr oder weniger räumlichen Veränderungen ausgesetzt ist, unterscheiden wir eine schnelle und langsame Bewegung. Es ist jedoch diese schnellere und langsamere Bewegung nicht mit der schnellen oder langsamen rhythmischen Bewegung zu verwechseln. Es sind dies, wie vorhin gezeigt, zwei ganz verschiedene Bewegungsarten, und wenn sie beide vereinigt auftreten, so kann sich von beiden Seiten gerade das Entgegengesetzte berühren. So kann z. B. eine Stimme, bei sehr langsamer rhythmischer Bewegung, sich in räumlicher Hinsicht sehr schnell bewegen, wenn sie etwa in einem Adagio in 64 Theilen oder gar 128 Theilen fortschreitet; dagegen kann bei sehr schneller rhythmischer Bewegung, z. B. in einem Presto, ihre räumliche Bewegung weit langsamer seyn, als die eben erwähnte im Adagio. Hierüber ist das Weitere nachzulesen unter den Art. Tactfüllung, Tempo und Zeitmaaß. 2) Bei der räumlichen Bewegung einer Stimme ist es weit natürlicher, daß die Bewegung im Moment eines schweren Zeittheiles (s. Tact und Rhythmus) geschieht, während bei dem folgenden leichten Zeittheile eine Ruhe eintritt, als daß umgekehrt die Bewegung bei einem leichten Zeittheile geschieht und die Ruhe bei einem folgenden schweren. Tritt nun bei der räumlichen Bewegung einer Stimme diese Art von Bewegung ein, d. h. schreitet sie bei einem leichten Zeittheile fort, indem sie während des folgenden schweren Zeittheils auf dem Tone, zu welchem sie fortgeschritten, ruhen bleibt, so nennen wir eine solche Bewegung synkopirt, zerschnitten, bei welcher die rhythmische Symmetrie gewissermaßen unterbrochen wird. Das Nähere über diese Art der Bewegung in dem Art. Synkope. — 3) Rhythmisch gerückt nennen wir die Bewegung einer Stimme in Tripeltacten und überhaupt bei dreitheiligen Rhythmen, wo der Schritt beim zweiten, also, im Verhältniß zum ersten gedacht, leichten Zeittheile geschieht, während bei dem dritten, noch leichteren Zeittheile Ruhe eintritt, oder die Stimme, wie man zu sagen pflegt, liegen bleibt. Vergl. Rückung. — 4) Die Bewegung ist ferner steigend, oder fallend, je nach dem sie von einem tieferen zu einem höheren, oder umgekehrt von einem höheren zu einem tieferen Tone geschieht. — 5) Ferner kann eine Stimme sich gehend oder springend fortbewegen. Gehend heißt die Bewegung, wenn ein Ton stufenweise fortschreitet, d. h. zu einem Tone der nächstfolgenden Tonstufe. Diese stufenweise Fortschreitung ist wiederum entweder eine diatonische, wenn der Schritt durch einen großen oder kleinen ganzen Ton geschieht, oder eine chromatische, wenn nur um einen halben Ton fortgeschritten wird. Enharmonisch würde eine Fortschreitung genannt werden, wenn sie nur durch ein enharmonisches Intervall oder eine verminderte Secunde geschähe. Da wir je-

doch in unserm temperirten Tonsysteme keine enharmonischen Intervalle haben, so können solche enharmonischen Fortschreitungen auch nur in der Idee und auf dem Papiere stattfinden. Wir nennen solche enharmonische Fortschreitungen *enharmonische Verwechslungen*. Eine Fortschreitung durch eine *übermäßige* Secunde ist allerdings auch noch eine stufenweise Fortschreitung und gehört noch mit zur gehenden Bewegung, aber sie bildet gewissermaßen den Uebergang von der gehenden zur springenden; wenigstens ist eine solche Fortschreitung eine *übermäßige*. *Springend* heißt die Bewegung einer Stimme, wenn sie nicht zu einem Tone der nächstliegenden Stufe fortschreitet, sondern wenn von ihr eine oder mehrere Stufen übersprungen werden. Je nach der Zahl der übersprungenen Tonstufen unterscheiden wir einen *Terzen-*, *Quarten-*, *Quintensprung* u. s. w. nach oben oder nach unten. Je nach Beschaffenheit der übersprungenen Intervalle sind die Sprünge entweder *groß* oder *klein*, *vermindert* oder *übermäßig*. Wir unterscheiden daher z. B. kleine, große und übermäßige Sextensprünge; große, kleine und verminderte Septimensprünge u. s. w. — Vergleichen wir die gehende Bewegung mit der springenden in Hinsicht ihres größeren oder geringeren Werthes, so läßt sich im Allgemeinen so viel darüber sagen, daß die gehende Bewegung fließender ist, der Natur angemessener erscheint, als die springende, und daß wir mehr im Stande sind, den Faden einer Stimme bei gehender als bei springender Bewegung, namentlich im mehrstimmigen Satze zu verfolgen; daß ferner die harmonische Verbindung von Accorden bei schrittweiser Fortschreitung der Stimmen weit inniger, weit wohlgefälliger, unserem Gemüthe zusagender ist, als bei springender. Deshalb aber haben die Sprungbewegungen immer ihren bedeutenden Werth, sind zur Erreichung gewisser Zwecke nothwendig, und können ausgezeichnete Wirkung hervorbringen. Doch sind sie um so gewagter, je schwieriger das Intervall zu treffen ist, zu welchem der Sprung geschieht. Im Allgemeinen können wir als Regel annehmen, daß *große* und *kleine* Sprungbewegungen leichter auszuführen sind, als *übermäßige* und *verminderte*, obgleich hierbei auf das harmonische Verhältniß sehr viel ankommt. — 6) Ferner unterscheiden wir *gebundene* und *getrennte* Bewegung. *Gebunden* heißt die Bewegung einer Stimme, wenn ein jeder Ton derselben bis zu dem Moment des Fortschrittes fortklingt, der erstere also nicht eher zu klingen aufhört, bis der zweite beginnt, so daß im Moment des Fortschreitens keine tonlose Lücke entsteht. Die gebundene Bewegung wird wiederum in die *geschleifte* und in die *getragene* eingetheilt. Geschleift nennen wir die Bewegung, wenn dabei ein jeder Ton ohngefähr in gleicher Stärke fortklingt; getragen dagegen, wenn zwar eine Bindung statt findet, aber außerdem ein jeder einzelne Ton noch einen besonderen sanften Druck erhält. Streng genommen können nur beim Gesange, bei Streich- und Blasinstrumenten diese strengen Unterschiede gemacht werden. Beim Fortepiano, der Harfe und überhaupt bei allen Instrumenten mit verhallendem Tone ist dies nicht, wenigstens nicht in dem Grade wie bei jenen möglich. Ueber die Bezeichnungsweise der geschleiften und getragenen Stimmbewegung vergl. d. Art. *Bogen*. *Getrennt* heißt die Bewegung, wenn die Töne, von und zu welchen eine Stimme fortschreitet, nicht wirklich zusammenhängend vorgetragen werden, sondern sich Tonlücken zwischen denselben befinden. Diese Tonlücken werden meistens, besonders wenn sie von längerer Dauer sind, durch wirkliche Pausen angezeigt. Sollen die Töne überdies von sehr kurzem, momentanem Zeitwerthe seyn, so heißt die Bewegung *gestoßene*

(staccato) und wird bekanntlich durch Punkte oder kleine senkrechte Striche über den Noten angezeigt. Selbst in dem Falle, wo die gestoßen vorzutragenden Noten nicht durch Pausen getrennt sind, ist die Bewegung der Stimme eine getrennte zu nennen, indem sich durch die Vortragsweise wirkliche tonlose Räume zwischen den einzelnen Tönen bilden. — 7) Endlich haben wir noch einer Stimmbewegung Erwähnung zu thun, welche wir die innere nennen könnten, im Gegensatz zu den vorerwähnten Bewegungsarten, die in diesem Falle als äußere erscheinen. Diese Bewegung macht eine Stimme, wenn dieselbe zwar eine gewisse Veränderung gleichsam in ihrem Innern erleidet, ohne jedoch ihren bisherigen Platz gänzlich zu verlassen, kurz, wenn ein und derselbe Ton der Stimme mehreremal hinter einander angegeben wird. Einige nennen diese Art der Tonstimm-Fortschreitung die gebrochene — gehackte, gebrochene Noten, sie gehört auch eigentlich der Brechung an, und daher mehr darüber unter diesem Artikel.

II. Verhältniß sich gleichzeitig bewegender Stimmen. Gleichzeitig erklingende Stimmen treten in jedem Momente ihrer Bewegung in ein anderes Verhältniß. — 1) Untersuchen wir zunächst das Zeitverhältniß der verglichenen Stimmen, so finden wir, daß sie sich entweder in gleichen Zeitmomenten fortbewegen, daß eine Stimme nur eben so viel Schritte und zwar in denselben Momenten ausführt, als die andere; daß sich beide gleich schnell und gleich langsam und zwar in gleichzeitigen Schritten bewegen; oder aber daß die Stimmen sich nicht gleichzeitig bewegen 2c. Die erste Art der Bewegung heißt die gleiche, die andere Art die ungleiche. In folgendem Beispiele bei i) finden wir eine gleiche Bewegung, bei k) eine ungleiche, bei l) bewegen sich die Stimmen zwar mit gleicher Geschwindigkeit, aber die beiderseitige Bewegung selbst geschieht nicht gleichzeitig:

i)
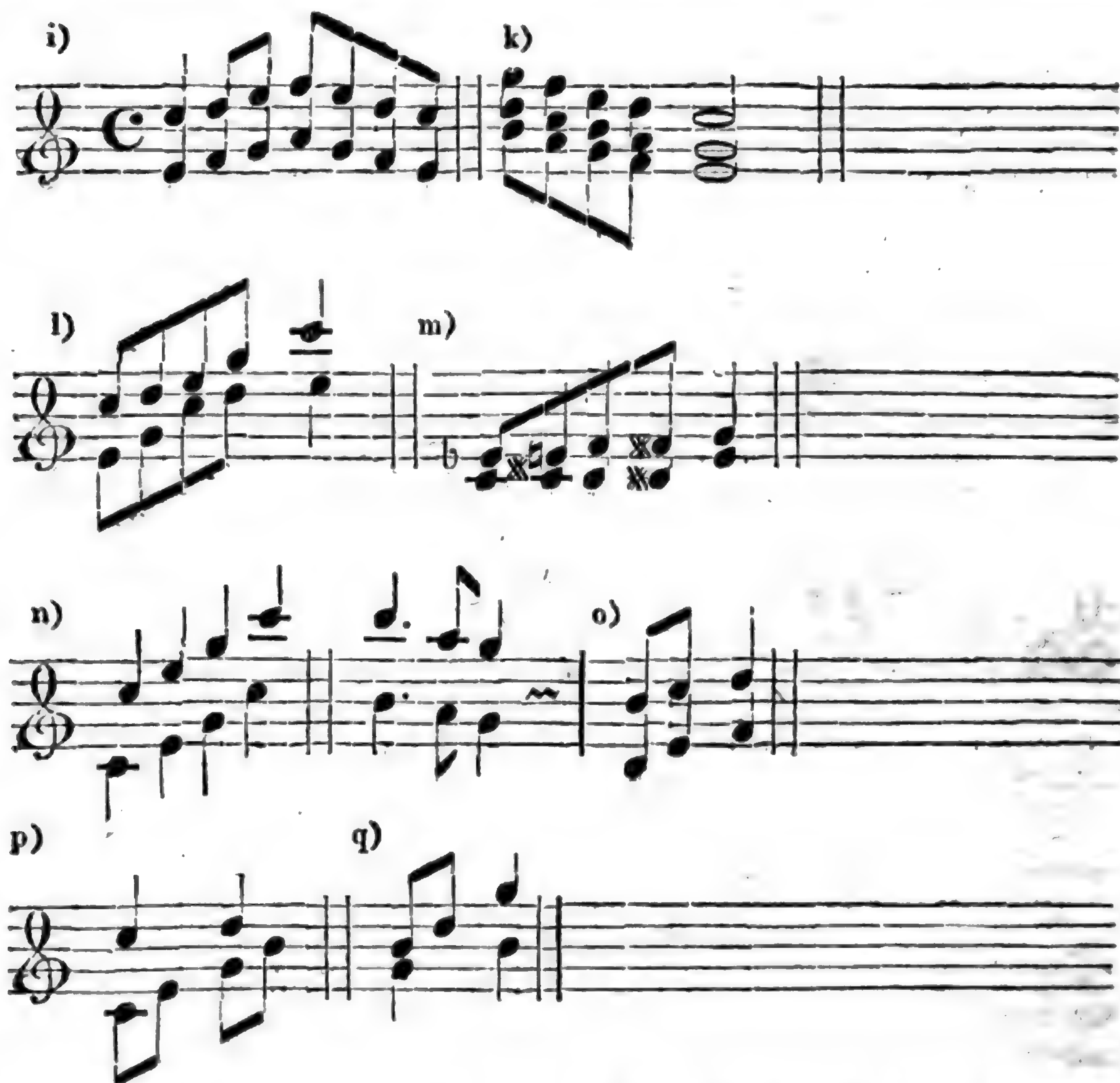
k)

l)

u. s. w.

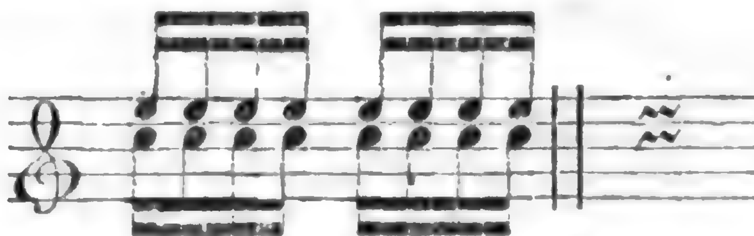
Die gleiche Bew. ist immer einfacher, hat mehr Einheit, Uebereinstimmung, Eintracht, als die ungleiche; diese dagegen gewährt mehr Verschiedenheit, mehr Widerstreit, mehr Lebendigkeit, mehr Abwechslung und Reitz. Ueberdies treten bei gleicher Bewegung die einzelnen Stimmen nicht so deutlich hervor, als bei ungleichen; man ist daher weit eher im Stande, den Gang der sich ungleich bewegenden Stimmen aufzufassen und zu verfolgen, als den der sich gleich bewegenden. — 2) In Rücksicht auf das blos räumliche Verhältniß der zu vergleichenden Stimmen bewegen dieselben sich in

Beziehung auf Höhe und Tiefe entweder nach ein und derselben Richtung oder nach verschiedenen Richtungen. Im ersten Falle heißt die Bewegung gerade, im andern ungerade. a) Gerade (von Manchen auch ähnliche genannt, motus rectus) ist also die Bewegung von Stimmen, wenn sie zusammen fallen oder steigen (s. das folgende Beispiel). Bleiben hiebei die Stimmen in Betreff der zwischen ihnen liegenden Stufenzahl immer in gleicher Entfernung, so nennen wir die Bewegung parallel (wie bei i und k) im Gegensatz zu der nicht parallelen Bewegung, bei der sich zwar die Stimmen nach ein und derselben Richtung hin bewegen, aber bei jedem Schritte stets in ein anderes Verhältniß der Entfernung treten (wie bei l). Bleibt bei der parallelen Bewegung nicht blos die Entfernung in Betreff der Stufenzahl dieselbe, sondern sind sich auch die Intervalle in Hinsicht ihrer besondern Größe völlig gleich, z. B. alle klein oder groß, so heißt die Bewegung streng oder vollkommen parallel (wie bei m und n); wo nicht, so heißt sie nicht streng, nicht vollkommen parallel, (z. B. bei o). Am meisten erscheinen streng und nicht streng parallele Bewegungen gemischt, wie bei i und k. Bei der nicht parallelen Bewegung können die Stimmen sich entweder einander nähern oder von einander entfernen; im ersten Falle heißt sie convergirend (bei p), im zweiten divergirend (bei q):

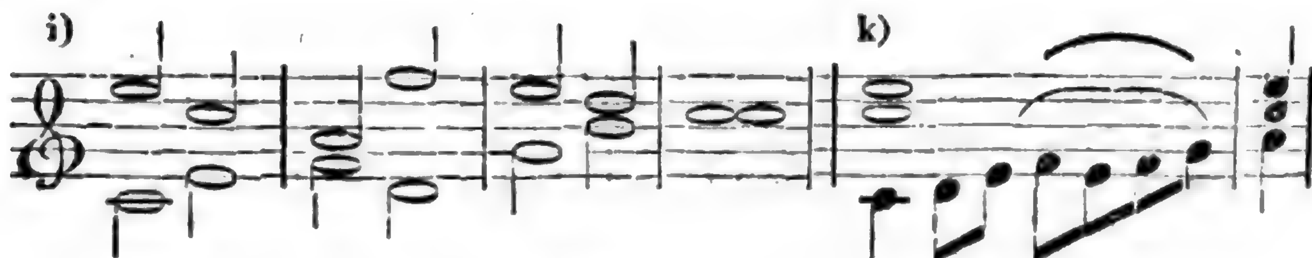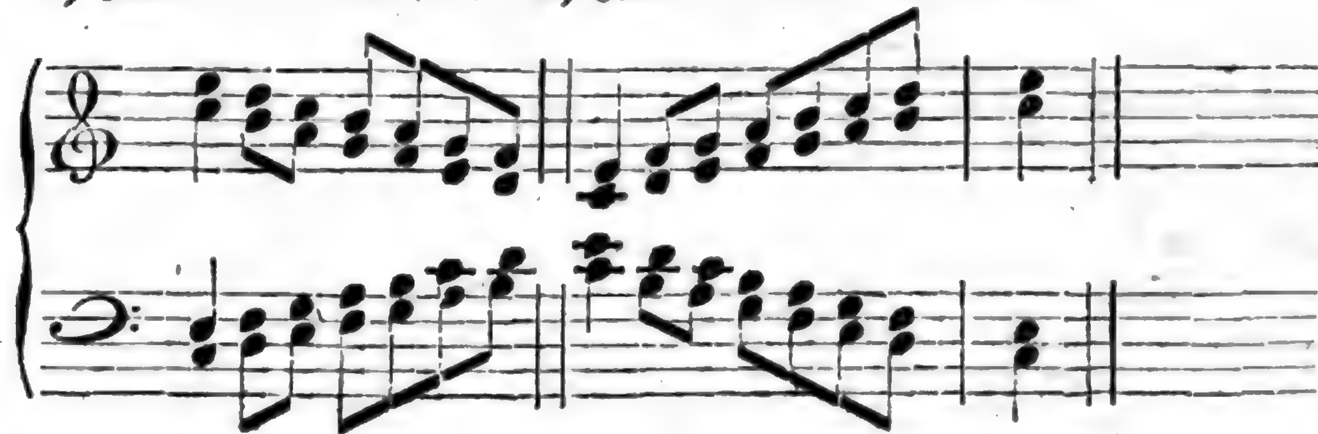


Die parallele Stimmbewegung zieht bei der Composition unsere besondere Aufmerksamkeit auf sich, und will mit Vorsicht behandelt seyn, besonders ist dies der Fall bei Quinten- und Octavenparallelen. Das Nähere darüber in den Artikeln: Parallele, Octavenfolge, Quintenfolge,
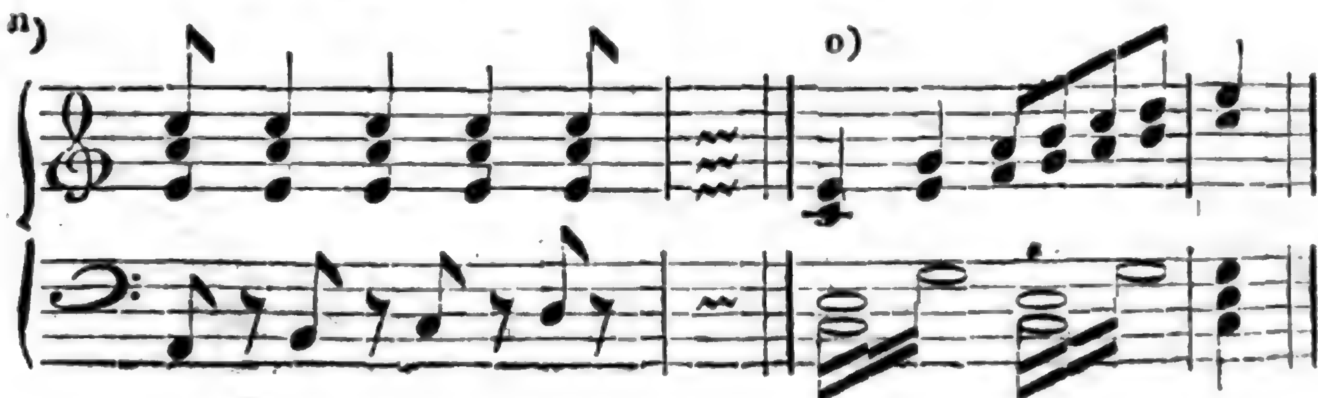
Quartenfolge u. s. w. Manche verstehen unter paralleler Bewegung nur ein Stimmenverhältniß wie das folgende:



Berücksichtigt man blos die innere Bewegung, so kann man diese Stimmen allerdings parallel nennen, denn sie bewegen sich, ohne sich zu nähern oder zu entfernen. Ist aber von einer äußeren Bewegung die Rede, so kann solchen Stimmen keine parallele Bewegung zugeschrieben werden, denn sie bewegen sich überhaupt nicht nach Außen, sondern verbleiben auf ihrer Stelle, in ihrer Tonhöhe. b) Bei ungerader Bewegung, von Einigen auch ungleiche genannt, bei welcher die Stimmen nicht nach ein und derselben Richtung fortschreiten, können wiederum zwei Hauptfälle eintreten, entweder schreiten die Stimmen geradezu nach entgegengesetzten Richtungen (Gegenbewegung, motus contrarius genannt), wie im folgenden Beispiele bei i, l und m), oder aber es bewegt sich nur eine Stimme auf- oder abwärts, während eine andere in ihrer Tonhöhe verweilt, oder wie man sagt, auf ihrer Stufe liegen bleibt. Diese Bewegung heißt Seitenbewegung, motus obliquus (bei k, n, o). Bei beiden Bewegungen können sich die Stimmen entweder einander nähern oder von einander entfernen, und wir unterscheiden demnach auch hier convergirende (l und n) und divergirende Gegen- und Seitenbewegung (m und o). Bei i und k sind convergirende und divergirende Gegen- und Seitenbewegungen gemischt:







In Beziehung auf die charakteristische Verschiedenheit der geraden und ungeraden Bewegung gilt im Allgemeinen dasselbe, was vorher über die gleiche und ungleiche Bewegung gesagt ist; jene hat mehr Gleichförmigkeit, Einheit und Uebereinstimmung; diese mehr Widerstreit, Verschiedenheit und Abwechslung. Auch unterscheiden sich bei Gegen- und Seitenbewegung die Stimmen bestimmter und schärfer von einander, als bei gerader Bewegung. — So wie bei den unter I. ist auch hier bei den unter II. aufgeführten verschiedenen äußerlichen oder räumlichen Stimmbewegungsarten das Weitere nachzusehen unter den besonderen Artikeln. H.
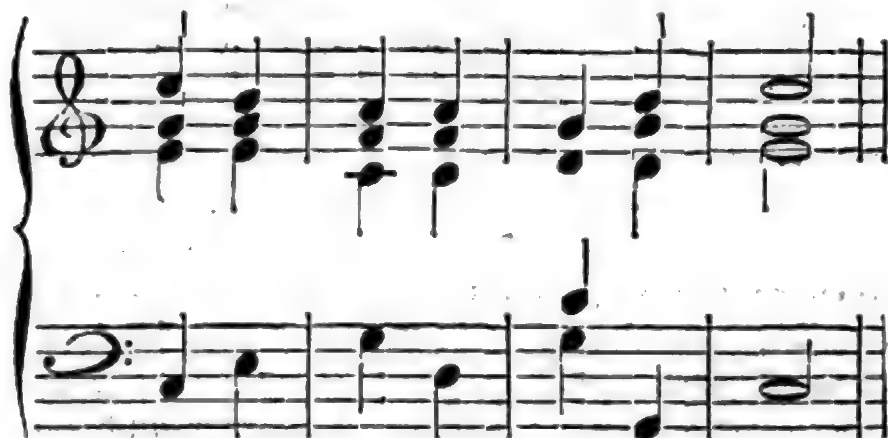
Beyer, Johann Samuel, zuletzt Musikdirector in Freiberg, wurde geb. 1699 zu Gotha, 1722 Cantor und Schulcollege zu Weißenfels, kam 1728 nach Freiberg, und starb im Carlsbade, wohin er sich einer Cur wegen begeben hatte, am 9. Mai 1744. Er war ein fleißiger Componist, gründlicher Lehrer und verdienstvoller musikalischer Schriftsteller, besonders im pädagogischen Fache. Seine „Primae lineae musicae vocalis, d. i. Kurze leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, sowohl in den öffentlichen Schulen als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vocalstück wohl und richtig singen zu lernen, aufs Kürzeste kann unterrichtet werden," erlebten mehrere Auflagen; so auch sein „Musikalischer Vorrath neu variirter Fest-Choral-Gesänge, auf dem Claviere, in Canto und Basso" rc. 3 Thle., und seine „Geistlich-musikalische Seelenfreude, bestehend aus 72 Concert-Arien von 2 Vocal- und 5 unterschiedlichen Instrumentalstimmen, auf alle Sonn- und Festtage zu gebrauchen." Eigentliche selbstständige Instrumentalmusiken hat er nicht componirt, wenigstens keine zum Druck befördert; dagegen jedoch mehrere ihrer Zeit nach werthvolle Schulstücke für Clavierspieler und dergl. geliefert.

Bezifferung, eine Ziffer- und Zeichenschrift, um den harmonischen Inhalt eines Tonstückes über oder unter der in Noten aufgezeichneten Baßstimme wenigstens der Hauptsache nach schnell und leicht anzugeben. Eine solche Aufzeichnung des wesentlichen Inhalts, die schneller und raumsparender sey als die ausführliche Notirung (wäre sie auch übrigens weniger genau und befriedigend, als die Notenschrift), ist oft dem Componisten bei der flüchtigen Scizzirung seines Werkes hülfreich, wenn er im Feuer drängender Gedanken nicht die Zeit (öfters auch auf dem einmal ergriffenen Papier nicht den Raum) findet, das Werk in allen Stimmen und mit allem Detail sogleich auszuführen. Es ist ungeübteren Begleitern aus Partituren bei dem vom Blatt Spielen hülfreich, in der Bezifferung wenigstens die wesentlichen Momente der Partitur zusammengefaßt zu finden, damit ihnen keiner derselben, z. B. kein Leitton zu einer Ausweichung, im Stimmgewebe entschlüpfe. Endlich haben besonders ältere Componisten, und in kirchlichen Werken fast alle, sich in gewissen Tonsätzen der Bezifferung statt der Notenschrift bedient; so finden wir öfters die Mittelstimmen in Choralbüchern, die Akkorde für die Unterstützung des Recitativs blos mit Ziffern angegeben. In solchen Fällen ist die Kenntniß der Bezifferung sogar unentbehrlich. Als eine Ueberladung der Notenschrift erscheint sie dagegen bei vollständig niedergeschriebenen und dabei leicht übersichtlichen Partituren oder gar Choralbüchern. Hier schreibt sie sich noch von der Zeit des sogenannten Generalbaßspielens (s. den Art. Generalbaß) her. Die gemeinübliche und für die oben angedeuteten Zwecke auch genügende Bezifferungsmethode beruht nun auf folgenden Grundsätzen. 1) In die Baßstimme werden nicht blos die eigentlichen Baßtöne, sondern die Sätze der jedesmaligen tiefsten Stimme eingetragen; also die Tenortöne,

wenn der Baß, — die Alttöne, wenn Baß und Tenor schweigen. Daher erscheinen in dieser Stimme nach dem Baß-Schlüssel gelegentlich auch die verschiedenen C- und der G-Schlüssel. 2) Es wird angenommen, daß diese solchergestalt ausgefüllte Baßstimme durchweg harmonisch begleitet werden soll. 3) Wo dies nicht geschehen soll, wird es als Ausnahmefall besonders angezeigt mit t. s. (tasto solo), die Tasten, nämlich der Baßstimme — vom Clavier hergenommener Ausdruck — allein oder unis., all' unisono — im Einklang, oder 8va, all' octava, — in Octaven mit der Baßstimme, — weil die Octaven-Begleitung nicht mit zu der Harmonie gerechnet wird. Einzelne Töne, die unbegleitet bleiben sollen, werden mit einer Null überschrieben. — Ein für allemal sey angemerkt, daß es gleichbedeutend ist, ob diese und alle ferneren Bezeichnungen über oder unter die Baßstimme gesetzt werden. — Soll nach solchen Unterbrechungen der Harmonie wieder Begleitung eintreten, so zeigt man dies mit accordi, oder accompagnamento oder mit Bezifferung an. 4) Ueberall wird die einfachste und nächste Harmonie vorausgesetzt. — Die einfachsten Harmonien sind aber die Dreiklänge, und die nächstliegenden Akkorde sind die, welche aus den in der Tonleiter, in der Vorzeichnung enthaltenen Tönen gebaut werden. — Daher wird überall, wo nichts anderes in der Bezifferung ausdrücklich vorgeschrieben ist, mit leitereigenen Dreiklängen begleitet; und umgekehrt werden diese Akkorde — gewisse später zu erwähnende Fälle ausgenommen — nicht erst in Ziffern notirt. Folgende Baßstimme z. B.
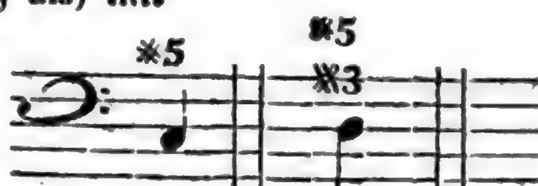


wird ohne weiteres mit diesen Akkorden
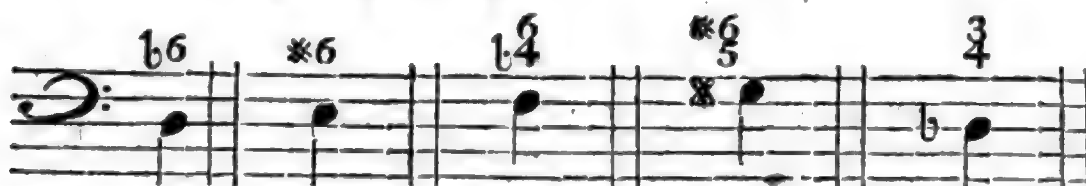


in dieser oder einer anderen Lage begleitet. 5) Da man bei dem vollen Schlusse den Dominant-Akkord (wenigstens nach den gewöhnlichen neueren Begriffen) für nöthig hält, so wird vor einem Schlußakkorde die Dominante im Baß auch ohne Bezifferung mit ihrem Septimenakkorde begleitet. Der vorletzte Akkord des obigen Beispiels müßte daher — g, d, f, h — heißen. 6) Jeder andere Akkord wird mit derjenigen Ziffer angedeutet, welche das für ihn charakteristische Intervall angiebt. Also alle Septimen-Akkorde mit 7, alle Sexten-Akkorde mit 6, alle Quartsexten-Akkorde mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}\}$ oder $|\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{6}$, alle Quintsexten-Akkorde mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{6}\}$ oder $|\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$, alle Terzquarten-Akkorde mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{4}\}$ oder $|\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$, alle Sekunden-Akkorde mit 2, alle Nonen mit 9. Man kann neben diesen entscheidenden Intervallen auch die übrigen durch Ziffern andeuten, und muß dies bisweilen aus bestimmten später anzugebenden Gründen. Ohnedem ist es aber überflüssig und überladen.

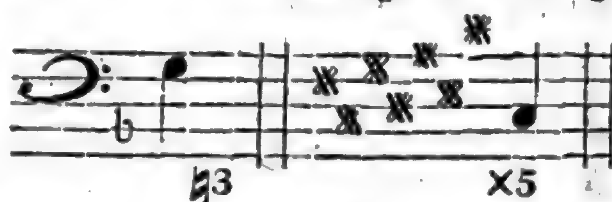
Nur der Nonenakkord wird öfters mit $\frac{9}{7}$ angezeigt, damit man ihn sogleich vom Vorhalt der None unterscheide. — Alle diese Akkorde werden, wie aus Nro. 4 folgt, mit den in der Tonart, in der Vorzeichnung enthaltenen Tönen gebildet. 7) Soll ein Akkord mit fremden Tönen erscheinen, so wird das Versetzungszeichen vor die Ziffer*) gesetzt. Wollte man z. B. in C dur den Dominantakkord von F dur, oder den auf diesem beruhenden kleinen Nonenakkord einführen (c, e, g, b und c, e, g, b, des), so würde über den Baßton c b7 oder $\frac{b9}{b7}$ gesetzt werden. Der Dominantakkord von D würde in C dur mit $\frac{7}{\sharp 3}$ über dem Baßtone a (a, cis, e, g), der kleine Dreiklang auf f mit $\frac{b3}{f}$ (f, as, c), der übermäßige auf c (c, e, gis) und auf d (d, fis, ais) mit



angezeigt werden; die Bezifferungen
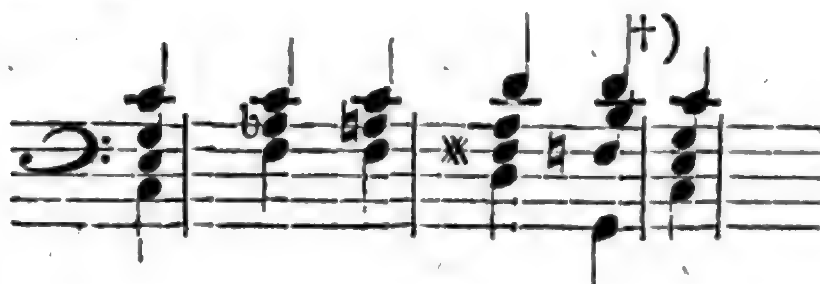


in C dur würden die Akkorde d, f, b — e, g, cis — f, b, d — gis, h, d, eis — des, f, g, h — anzeigen, u. s. f. In F dur würde der Dreiklang g, h, d — und in Cis dur der übermäßige Dreiklang cis, eis, gisis — mit



kurz jede Erhöhung oder Erniedrigung mittelst der gewöhnlichen Zeichen (, b, ♮, x, bb, ♮♮, ♮, ♮b) vor den Ziffern, wie sonst vor den Noten, angezeichnet werden. — Statt der Kreuzvorsetzung pflegt man die Ziffer zu durchstreichen. Die Ziffern 2̸, 4̸, 6̸, u. s. w. sind also gleichbedeutend mit ♯2 — ♯4 — ♯6. Ferner setzt man, um die Erhöhung oder Erniedrigung der Terz im Dreiklange anzuzeigen, statt der Ziffer auch das bloße Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen. In C dur z. B. deutet diese Bezeichnung
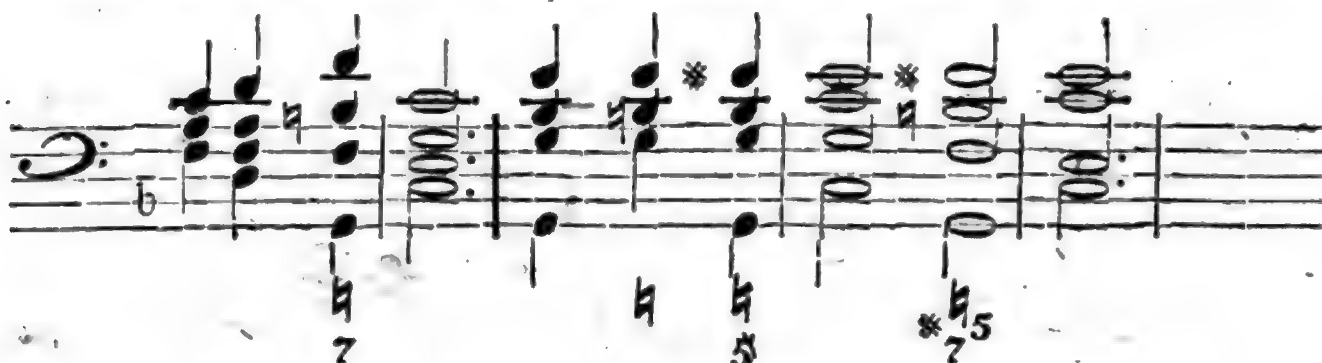


folgende Akkorde an:

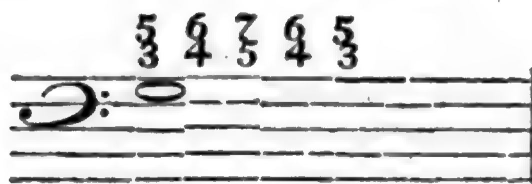


*) Von einigen älteren Tonsetzern, weniger konsequent, hinter die Ziffer.
†) Vergl. über diesen Dominant-Akkord Nro. 5.

Erklärlich wird diese abgekürzte Bezeichnung daraus, daß die Terz in den Hauptdreiklängen das unterscheidende Intervall ist und die unbestimmten Zeichen auf sie bezogen werden müssen. Von da aus aber hat man der Terz auch in anderen Akkorden das Recht vorbehalten, unbestimmte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen auf sie zu beziehen. So deutet denn nachfolgende Bezeichnung die darüberstehenden Akkorde an:



8) Sollen über ein und demselben Baßtone nach einander zwei oder mehr Akkorde erscheinen, so werden die Bezifferungen derselben ebenfalls nach einander geschrieben. Z. B. diese Bezifferung



zeigt an, daß über dem Baßtone G nach einander der Dreiklang (g, h, d), Quartsexten- (g, c, e), Septimen-Akkord (g, h, d, f) u. s. w. ertönen sollen. — Hier wird, wie man sieht, auch die Bezifferung solcher Akkorde und Intervalle (des Dreiklangs, der 5 im Septimen-Akkorde) rathsam, die für sich selbst deren nicht bedurft hätten. — Soll ein Akkord nicht zugleich mit dem Baßtone, sondern später eintreten, so wird eine 0 vorausgesetzt, z. B.



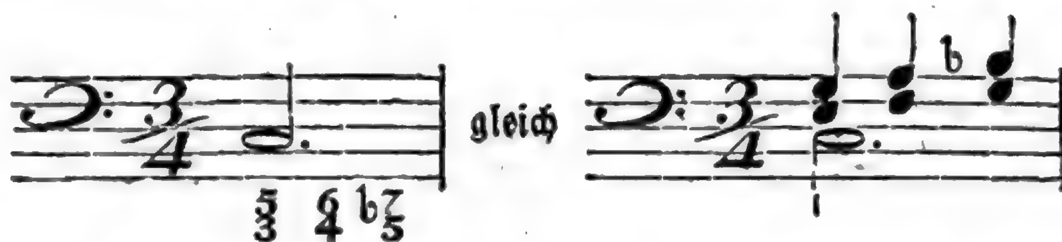
Soll umgekehrt der Akkord vor seinem Baßtone erscheinen, so wird die Bezifferung über die Pause der Baßstimme gesetzt und mittelst horizontaler Striche*) (—, ═) auf den nachfolgenden Baßton geleitet. Z. B. diese Bezifferung
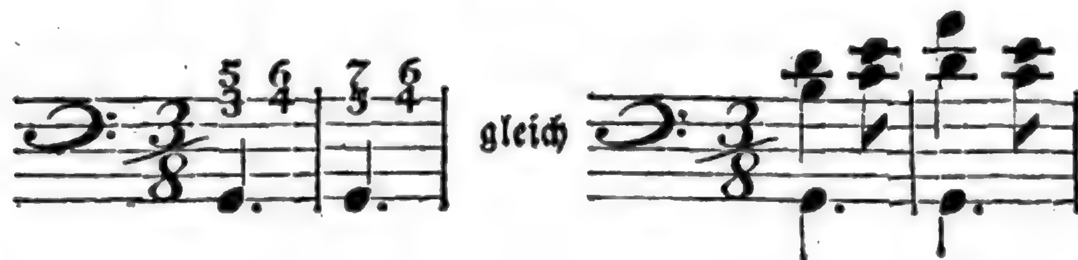


zeigt an, daß zur Pause die oberen Töne des Dreiklangs (e, g, c) eintreten sollen, dessen Baß unter den fortklingenden Oberstimmen erst im zweiten Viertel erscheint. — 9) Man bemerkt leicht, daß die Bezifferung in den ersten beiden Fällen eigentlich unbestimmt läßt, in welchen Momenten des Takts die Akkorde auf einander folgen sollen. Hier giebt nun die Bedeutung der Takttheile, ihr Werth gegen einander, folgendes Regula-

*) Statt der horizontalen Weiser-Striche bedienen sich einige Tonsetzer auch schräger. Dies scheint aber nach dem Nro. 11 Vorzutragenden inkonsequent.
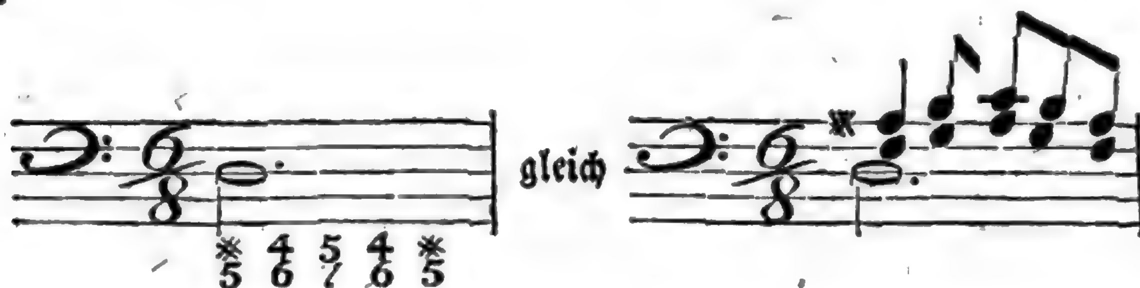
tiv. a) Erscheinen so viel Bezifferungen als Taktheile, so erhält jeder Taktheil seinen Akkord; z. B.



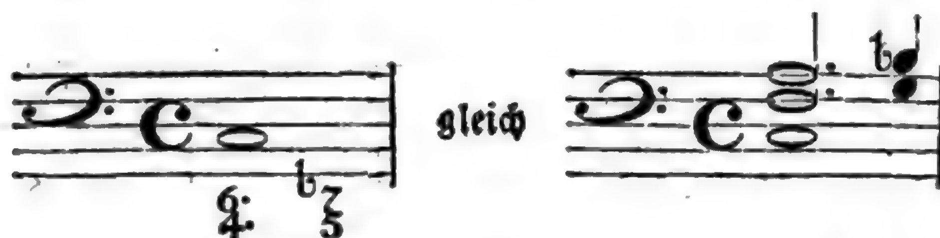
b) erscheinen weniger, so wird der erste (hauptsächlichste) oder werden alle Hauptheile durch Zuziehung von Nebentaktheilen verlängert; z. B.



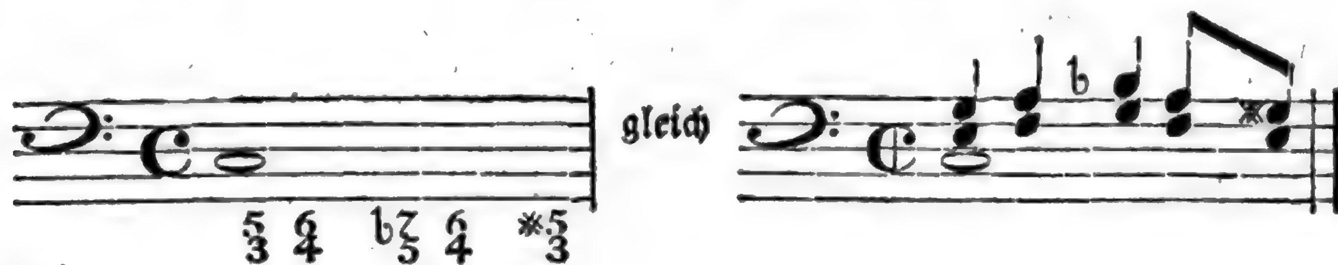
ferner



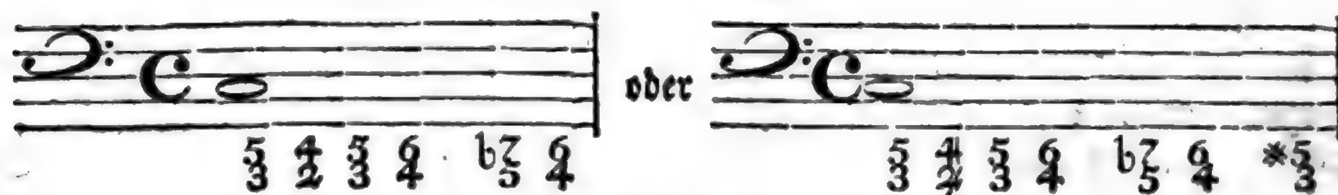
Auch werden wohl Punkte hinter den Ziffern angewendet, in gleichem Sinne, wie hinter den Noten; z. B.



Erscheinen endlich c) mehr Bezifferungen, als es Taktheile giebt, so werden die Nebentaktheile, und unter diesen wieder die letzten zuerst, getheilt und jedes ihrer Glieder mit besonderem Akkorde besetzt; z. B.
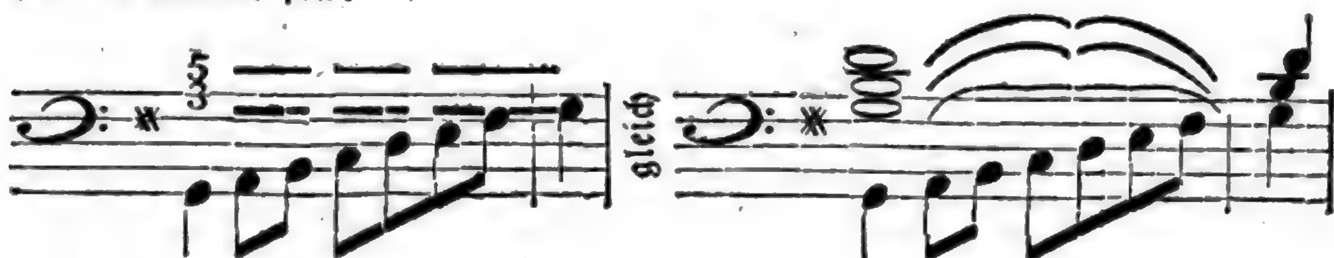


und



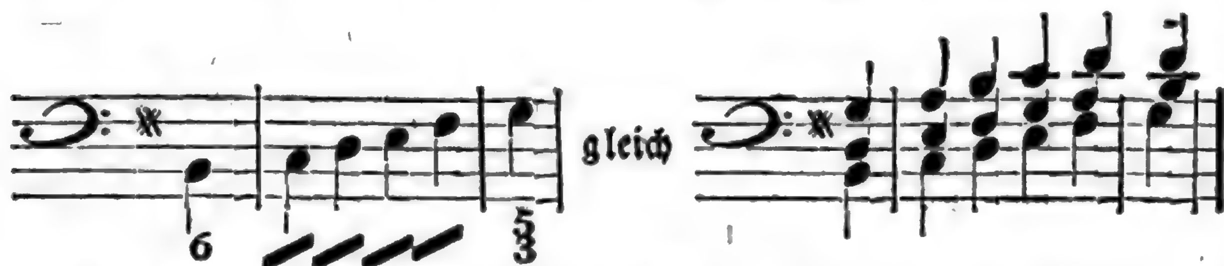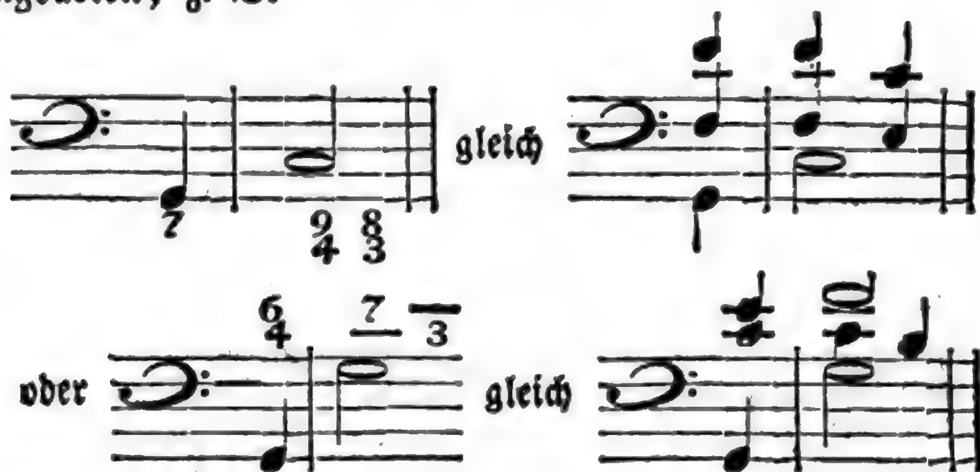




Offenbar genügen diese Bezeichnungen nicht für alle möglichen Eintheilungen, werden auch, je weiter desto schwieriger zu entziffern. Aber die Zifferschrift soll ja auch nur zur ungefähren Andeutung und Notirung der wesentlichsten Momente der Harmonie dienen, da wo es für die sichere und genauere Notenschrift an Zeit oder Raum gebricht; sie hat also gar nicht den Beruf, mit letzterer in Genauigkeit und Vollständigkeit zu wetteifern. 10) Soll ein Akkord zu mehreren Baßtönen fortbestehen (die also zu ihm als harmonische Nebentöne oder Durchgänge in Verhältniß treten), so werden hinter seine Ziffern Horizontalstriche (s. Nro. 8) gesetzt, so weit der Akkord dauern soll:



11) Soll eine Reihe gleicher Akkorde zu mehreren Baßtönen hinter einander erscheinen (z. B. eine Reihe von Sexten=Akkorden), so wird die Bezifferung über dem ersten Tone mittelst schräger Striche fortgesetzt; also
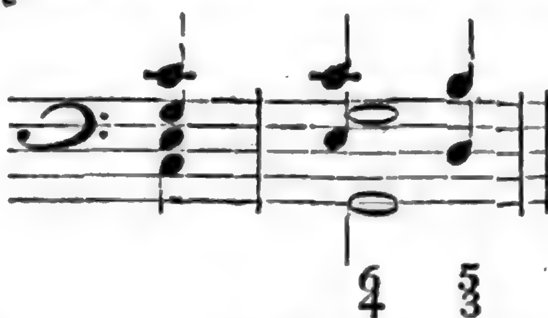


Bis hieher haben die Ziffern nur Akkorde angezeigt. Sie dienen aber auch zur Andeutung einzelner Intervalle. Unter diesen sind die wichtigsten für Bezifferung — 12) Vorhalte. Das vorhaltende Intervall wird nebst seiner Auflösung hingeschrieben, und zwar in allen oben mitgetheilten Bezeichnungsarten; z. B.
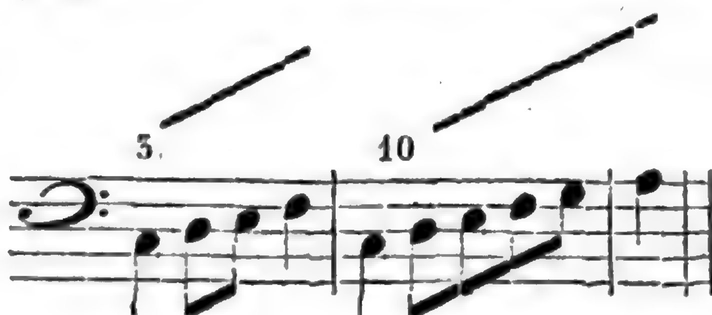


wobei öfters auch die entbehrlichen Ziffern für andere Intervalle zugesetzt werden, damit die Vorhaltsziffern nicht mit solchen zu verwechseln seyen, die Akkorde bedeuten; in den meisten Fällen wird aber die ebenfalls in Ziffern notirte Auflösung den eigentlichen Sinn der vorangehenden Ziffer erläutern, — oder die Ungewißheit, ob eine Bezifferung nur Vorhalte oder neue Akkorde andeute, wird eben so unschädlich seyn, wie die ähn=

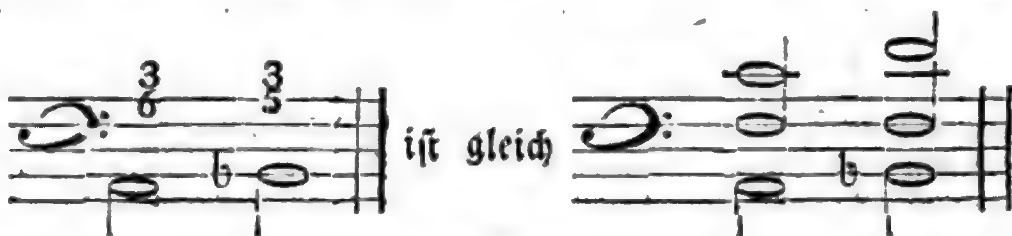
lichen vielfachen Mehrdeutigkeiten der Harmonie in der Notenschrift. Ob z. B. in diesem Beispiele
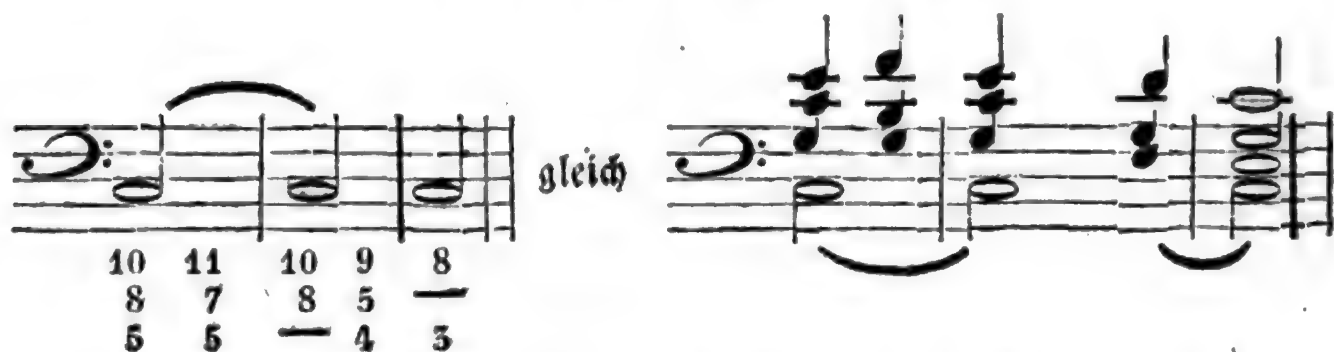


die zweite Harmonie nebst ihrer Bezifferung für einen Quartsextenakkord des Dreiklangs auf C, oder für den großen Dreiklang auf G mit Vorhalt der Quarte und Sexte (c und e) angesehen wird, ist für die Ausführung offenbar gleichgültig. — 13) Bisweilen deuten Ziffern an, daß eine Stelle nicht mit Akkorden, sondern mit irgend einem Intervall, zumeist der Terz, Dezime u. s. w.



zu begleiten sey. 14) Die Stellung der Ziffern über einander ist bisher als gleichgültig betrachtet worden (s. Nro. 6), wird aber mitunter benutzt, um die Lage der Akkord-Töne anzudeuten. Dies ist besonders dann anzunehmen, wenn Akkorde, die gar keiner, oder geringer Bezifferung bedürfen, vollständig in Ziffern notirt oder die Ziffern nicht in ihrer natürlichen Reihenfolge niedergeschrieben sind. Z. B. diese Bezifferung:



In solchen Fällen werden statt der einfachen Intervalle (3, 4 u. s. w.) auch wohl ihre Octaven (10, 11 u. s. w.) notirt; z. B.



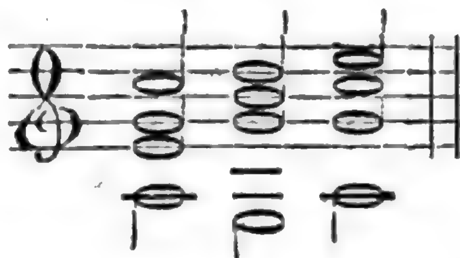
Endlich wird bei der Notirung der Auflösungen die Zifferordnung so beibehalten, wie die Stimmführung erfordert; die Auflösungsziffer tritt in diejenige Reihe, wo die Vorhaltsziffer ꝛc. stand. So in allen obigen Beispielen. — Auch hier ist unverkennbar die Zifferschrift weder so genügend, noch — im Fall großer Ausführlichkeit — so übersichtlich und deutlich, als die Notenschrift. Aber auch hier ist das unter Nro. 9 zur Rechtfertigung Gesagte anwendbar. Für **ihre** Zwecke genügt die Bezifferungs-

methode; nur ihr Mißbrauch erweiset sich unausführbar, verwirrend und nachtheilig. Vergl. d. Art. Generalbaß und Tabulatur.

Zu anderen Zwecken sind öfters andere Bezeichnungen und Bezifferungen angewendet worden, von denen wenigstens die wichtigeren neuester Zeit angedeutet werden müssen, damit man sie nicht mit obiger Ziffer-Schrift verwechsele, oder gegen eine von beiden Schreibarten ungerecht werde, die sich gar nicht gegen einander messen lassen. — Erstens bedient sich Logier besonders im Anfang seiner Harmonielehre der Ziffern über der Melodie, die dem Lernenden den von der Oberstimme aus abzuzählenden Grundbaß anzeigen sollen. Die Ziffern



bedeuten bei ihm: daß zu c die tiefere Octave (c) zu d die tiefere Quinte (g) zu e die tiefere Terz (c) als Grundbaß genommen und von hier aus die Akkorde bestimmt werden sollen; so:



Das Nähere gehört nicht hieher; man sieht, daß es sich bei seinen Ziffern um ganz Anderes handelt. Uebrigens gebraucht er weiterhin die gewöhnliche Bezifferung. — Zweitens bedient sich G. Weber in seiner Theorie einer Bezeichnungsweise aus Buchstaben und Ziffern gemischt, die jedenfalls für seine Entwickelung der Harmonie und den theoretischen Zweck sehr wohl anwendbar und daher auch von seinen Nachfolgern in der Harmonielehre angenommen ist. Und endlich ist noch A. André's Abbreviaturschrift, ebenfalls nur zu theoretischem Gebrauche, zu erwähnen. Doch sind bei Beiden, bei Weber und André, diese Bezifferungsarten eigentlich nichts Anderes als Abbreviaturen, und daher ist darüber nachzusehen in dem Art. Abbreviatur unter III. ABM.

Bezug. Alle Saiten eines Saiteninstruments zusammen genommen nennt man den Bezug. Man sagt, ein Instrument ist stark oder schwach bezogen, hat einen starken, zu starken &c. Bezug, d. h. es hat starke oder schwache Saiten &c.; ein Instrument ist richtig oder falsch bezogen, hat einen richtigen oder falschen Bezug, d. h. seine Saiten sind in Ansehung ihrer Stärke und Art in richtigem Verhältnisse zu einander und überhaupt zu der ganzen Construction, Appretur &c. des Instruments richtig oder falsch gewählt. Die Art des Bezugs eines Instruments ist von wesentlichem Einflusse auf seinen Ton; nicht blos daß von der Stärke der Saiten ein großer Theil der Schönheit und der Stärke des Tones abhängt, sondern von dem richtigen Abstufungsverhältnisse jener Saitenstärke ins Besondere auch ein merklicher Grad der Gleichheit oder, wie man gewöhnlicher sagt, Egalität aller einzelnen Töne. So wie nämlich diese von den tiefsten bis zu den höchsten in mathematisch genau berechnetem Verhältnisse zu einander stehen, so müssen auch die stärksten Saiten, welche jene erfordern, zu den schwächsten, welche diesen eigen sind, in ge-

hörig graduirtem Verhältnisse gewählt werden. Die Wichtigkeit dieses Verfahrens leuchtet von selbst ein. — I. Der Bezug der Clavier-Instrumente. Jede Dimension des Resonanzbodens, so wie überhaupt die Construction des Instruments verlangt eine andere Eintheilung des Bezugs; daher lassen sich nur allgemeine Regeln über denselben festsetzen. Wir theilen diese hier mit (wie bei dem Art. Beledern) nach den Erfahrungen und dem Verfahren der jetzt bewährtesten practischen Meister im Instrumentenbaue. 1) Bei tafelförmigen Fortepiano's verträgt die höhere Octave vom 4gestrichenen c bis ebenso f (in der gewöhnlichen Construction) als äußerste Stärke Nr. 2 der Berliner Stahlsaiten (s. Saite). Die stärkste Stahlsaite zu bestimmen hängt immer von der Lage ab, bei welchem Tone man damit anfangen kann. Ist im Ganzen die Mensur kurz, so daß man bis zum tiefen a Messingsaiten anwenden kann, so ist die richtigste Stärke 4/0, höchstens 5/0 1/2. Die Nummern zwischen diesen beiden (4/0 u. 2) müssen nun so eingetheilt werden, daß man von jeder Nummer gleich viel Töne damit beziehen kann, wenn nämlich das Instrument durchgehends zweichörig ist; ist es im Discant dreichörig, so muß zwischen dem Verhältnisse beider Chöre 1 und 1/2 Nr. fehlen. Darnach läßt sich nun der Bezug des durchgehends zweichörigen Instruments leicht berechnen, wenn wir hier die specielle, ziemlich für alle Fälle gültige Eintheilung desselben bei halb dreichörigen Instrumenten angeben: Von Contra F bis H — übersponnene Messingsaiten. Das Ueberspinnen der Saiten mit einem Silberdraht geschieht hier deshalb, weil durch die größere Länge der Saite ihre Schwingungen unsicher gemacht, durch das Zulegen (Ueberspinnen, s. dies.) einer anderen Masse ihre Schwerpuncte aber vermehrt, und dadurch jene, die Schwingungen, weit sicherer in eine gehörige Gleichmäßigkeit gebracht werden. Hat das tiefe C weniger als 45 Zoll französisch Maaß, so muß es ebenfalls übersponnen werden. Die Stärke der unübersponnenen Messingsaiten für F, Fis, G ist hier Nr. 9/0 und bei dichtester Ueberspinnung die des hiezu zu verwendenden Silberdrahts für F Nr. 2, Fis Nr. 3 und G Nr. 4; für Gis und A die Saite Nr. 8/0, der Draht Nr. 4 und 5; für B und H die Saite Nr. 7/0, der Draht Nr. 5 und 6. Nimmt man Messingdraht zum Ueberspinnen, so gilt dasselbe Verhältniß. Bei weitläuftiger Ueberspinnung muß von dem Draht noch eine Nr. mehr genommen werden. Dann geht das Verhältniß weiter:

tiefe Octav.	c. cis.	9/0	zweichörig mit Messingsaiten.
	d. dis.	8/0	
	e. f.	7/0	
	fis. g.	6/0	
	gis. a.	5/0	
	b. h.	5/0	zweichörig mit Stahlsaiten.
kleine Octav.	c.	5/0	
	cis. d. dis. . . .	5/0 1/2	
	e. f. fis. . . .	4/0	
	g. gis. a. . . .	4/0 1/2	
	b. h.	3/0	
eingestrichene Octav.	c.	3/0	
	cis. d. dis. e. . .	3/0 1/2	
	f. bis b.	1/0	dreichörig mit Stahlsaiten.
	h.	0 1/2	

zweigestrichene Octav.	c. bis e.	0 ½	dreichörig mit Stahlsaiten.
	f. bis b.	1	
	h.	1 ½	
dreigestrichene Octav.	c. bis e.	1 ½	
	f. bis b.	2	
	h.	2 ½	
viergestr. Oct.	c. bis f. . . .	2 ½	

2) Für Flügel gilt nach Verhältniß dieselbe Eintheilung; man darf ohne Bedenken bei dem tiefen f oder g den Anfang mit $^6/_0$ Stahlsaiten machen, und die fortlaufenden Nummern derselben dann so vertheilen, daß die letzten Töne Nr. 1 ½ oder 2 bekommen. Was die Messingsaiten der tieferen Töne betrifft, so richten dieselben sich stets nach der Länge, und das Gehör entscheidet, ob sie übersponnen werden müssen oder nicht. Geschehen muß dies nur dann, wenn eine Beimischung von dissonirenden Tönen verhindert, die Grundschwingung der Saiten zu erkennen; immer aber nur ganz leicht. — 3) Ueber das Verhältniß und die Eintheilung des Bezugs der Clavichorde oder nur schlechtweg sogenannten Claviere läßt sich gar nichts Genaues, und wenn wenigstens auch nur allgemein Gültiges bestimmen, da deren Construction ꝛc. zum größten Theile eine ganz willkührliche und mehr zufällige ist. Bei ihnen müssen, wie — II. bei allen übrigen Saiteninstrumenten, unter Leitung eines geübten Ohrs häufig angestellte Versuche zu der Entscheidung führen, welcher Bezug für ein jedes solcher Instrumente der zweckmäßigste ist. Fest steht übrigens auch dabei die Grundregel, daß, je stärker der Resonanzboden ist, desto stärker auch der Bezug seyn muß, und umgekehrt. Und jene Versuche brauchen nun auch nicht mit allen auf dem Instrumente enthaltenden Tönen angestellt zu werden, sondern nur mit einigen in verschiedener Entfernung von einander liegenden. Hat man die Saitennummer gefunden, welche am besten für diese Versuchs-Töne paßt, so lassen sich darnach alle übrigen leicht berechnen. Am leichtesten ist dies richtige Verhältniß der Saiten zu einander zu finden bei Instrumenten, die mit Darmsaiten bezogen sind. Hier entscheiden nämlich nach ganz allgemeinen Regeln stets die reinen Quinten. Wenn nämlich bei Bogeninstrumenten, die quintenweis gestimmt werden, oder auch der Guitarre, bei sonst reiner Stimmung der offenen Saiten, die bedeckten oder mit den Fingern gegriffenen Quinten, wie z. B. auf der Violine eingestrichen g und zweigestrichen d, oder auf der Guitarre die Octaven und Quinten, dennoch nicht rein klingen, so ist die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu stark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach; klingt die höhere Saite hingegen zu tief, so ist sie gegen die tiefere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu stark. Welche von beiden solchen in Ansehung ihrer Stärke oder Schwäche unverhältnißmäßig zusammen stehenden Saiten nun aber zu verbessern, gegen eine andere verhältnißmäßig passendere zu vertauschen ist, oder, mit anderen Worten, welches von beiden die eigentlich falsche und unpassende Saite ist, das wird bestimmt durch die Untersuchung eines anderen Quintenverhältnisses, in welchem einer von jenen beiden Tönen enthalten ist. Z. B. es stimmt in der Quinte eingestr. g zu zweigestr. d auf der Violine oder Viole dieser letzte Ton zu hoch, so ist das noch kein Beweis, daß die a Saite falsch oder überhaupt eine zu starke ist; eben so gut kann in dem Falle auch die d Saite zu schwach seyn; geht man aber weiter in der Prüfung des Quintenverhältnisses, stimmt das g in der unterliegenden Quinte zu c rein, so ist die

a Saite zu stark, schwebt aber das g in dieser Quinte aufwärts, so ist die d Saite falsch. Dasselbe würde man umgekehrt finden bei der Prüfung des Verhältnisses der Quinte zweigestr. d zu zweigestr. a. Doch kann die Ursache der Unreinheit der Quinten auch liegen in der ungleichen Stärke oder Unebenheit der Saite ihrer Länge nach, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer einzelnen Theile oder Faden. Dergleichen fehlerhafte Saiten sind gar nicht zu gebrauchen. Vergl. Saite. — Ein Instrument beziehen heißt denn nach alle diesem so viel, als die nöthigen Saiten über seinen Resonanzboden spannen, worunter sie alle aber begriffen sind; von einer Violine z. B. sagt man nur dann, daß sie bezogen sey, wenn alle 4 Saiten aufgezogen sind; fehlt auch nur eine Saite, so kann sie noch nicht für bezogen, wenigstens vollständig bezogen ausgegeben werden, und umgekehrt. Im anderen Falle kann man es aber auch nicht ein Instrument beziehen nennen, wenn man nur eine oder einige Saiten neu aufzieht: bezogen wird ein Instrument mit allen seinen Saiten, einzelne dergl. zieht man auf. Bei dem Aufziehen einer Saite an die Stelle einer verletzten, oder dem Wiederbeziehen eines Instruments mit neuen Saiten ist besonders darauf zu achten, daß die neuen Saiten mit den alten in Hinsicht ihrer inneren und äußeren Stärke genau übereinstimmen, und (bei Clavierinstrumenten) zu den noch vorhandenen Chören in richtigem Verhältnisse stehen. Sind bei Clavierinstrumenten auf den Tasten die Saitennummern angegeben und auch die Fabrik, aus welcher der Verfertiger des Instruments seine Saiten bezog (denn auch unter den Saiten aus den Fabriken zu Berlin, Wien, Nürnberg und Paris ist einiger Unterschied), so kann jenen Anforderungen durch ein Verfahren darnach vollkommene Genüge geleistet werden. Bei dem Mangel jener Angabe bedient man sich, um sicher zu gehen, des Chordometers (s. dies.), der bei solchen Instrumenten jedoch, welche mit Darmsaiten bezogen sind, von geringerem Nutzen ist als bei allen anderen. Wie das Beziehen eines Instruments oder das Aufziehen einer neuen Saite geschieht, läßt sich besser practisch erlernen als mit Worten beschreiben, zumal da auch die einzelnen Instrumente unter sich hierin abweichen, und wir bemerken daher nur noch, daß es für die Stimmhaltung der Metallsaiten sehr zweckmäßig ist, wenn sie vor dem Aufziehen durch ein weiches Leder mehrere Male zur möglichsten Ausdehnung hin = und hergezogen werden. Sie werden dadurch reiner und auch ebener. — g.

B fa, s. die Art. Alphabet, B und Solmisation.

Bianca und **Bianchetta**, Sängerin, s. Sacchetti.

Bianca (nämlich nota — die weiße Note) nennen die Italiener die halbe oder $^2/_4$ Note, weil deren Kopf nicht voll, nicht schwarz, sondern offen und daher gleichsam weiß ist.

Bianca, Capellmeister in Neapel, wurde geb. daselbst 1788, componirte mehrere Opern, von denen uns aber nur „Zoraide" und „Corradino" bekannt ist, viele Canzonen, auch einige Instrumentalsätze für Clavier, Violine ꝛc.; in den Jahren von 1815 bis 1825 machte er eine große Kunstreise durch ganz Deutschland, England und Frankreich, hielt sich längere Zeit in Wien, London und Paris auf, konnte nirgends aber seine Werke zur häufigeren Aufführung bringen. Er selbst ist ein, an Umfang der Stimme zwar sehr armer, aber überaus angenehmer und kunstfertiger Sänger; daher kommt es auch wohl, daß seine kleinen Lieder, seine Canzonetten und dergleichen, überhaupt seine einfachen Gesangsstücke den

Vorzug vor vielen anderen behaupten, und unstreitig allen seinen übrigen Dichtungen vorzuziehen sind. In seinen Opern ist er nur ergreifend in einfachen Formen, alle compendiöse Musik weiß er nicht zu beherrschen; überreich an schönen Melodien, an Laune und Spitzfindigkeit, auch Feuer in der characteristischen Haltung einer einzelnen Person oder Parthie, erscheint er trocken, kalt und armselig, wo es darauf ankommt, die ganze Kunst des harmonischen Satzes zu entfalten und in Massen gleichsam das auszudrücken, was Massen empfinden oder in Leidenschaft die ganze Welt der Töne umfaßt. So sind neben den vortrefflichsten Arien die Chöre seiner Opern durchgehends fast nur mißlungen zu nennen. Kein Wunder daher, daß in Deutschland sein Name ganz unbekannt geblieben ist, und auch in Italien zu keiner besonderen Berühmtheit gelangte. Unsers Wissens ist Nichts, oder doch nur sehr Weniges von seinen Werken gedruckt worden. 39.

Bianchi, Pietro Antonio, nach La Borde's (Gesch. Bd. III. p. 253) Versicherung ein gegen Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts sehr berühmter italienischer Componist, war anfänglich Canonicus Regularis an der Kirche S. Salvator zu Venedig, nachher aber Caplan des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich. Das erste Werk, welches von ihm gedruckt worden ist, waren Neapolitanische Gesänge, welche er in Gemeinschaft mit 4 anderen berühmten Meistern componirt hatte; sie erschienen 1571 zu Venedig in 6 Bänden, sind aber auch nebst den von Gerber in seinem alten Lexicon unter dem Namen Blanchis (latein. Name des B.) angeführten „Sacri concentus 8 vocibus, tum vivae vocis, tum omnium instrumentorum genere decantandi. Venedig 1609.", das Einzige, was unsere Zeit noch von ihm besitzt. Giacomo Alberici sagt in seinem „Catalogo breve de gl' illustri et famosi Scrittorè Venetiani" pag. 77, B. habe bis zum J. 1610 noch viele andere vortreffliche Werke componirt und herausgegeben, allein sie seyen sämmtlich verloren gegangen, — für die Geschichte gewiß ein bedauernswerther Verlust.

Bianchi, Francesco, wurde geb. 1744 zu Venedig, trat als dramatischer Componist zuerst öffentlich auf in Paris mit der für das dasige italienische Theater im J. 1775 gesetzten Operette „La reduction de Paris", der 1777 eine andere „le Mort Marié" folgte; wurde 1780 Cembalist an der unter Piccini zu Paris errichteten italienischen Opera buffa, als welcher er in demselben Jahre noch die Oper „Castore e Polluce" mit großem Beifalle zur Aufführung brachte. 1784 ging er nach Mailand; zum Hofcapellmeister, Vicecapellmeister am Dom und Chordirector am großen Theater daselbst ernannt, wandte er sich alsbald aber wieder nach Neapel, um hier seine neueste Oper „Cajo Mario" bei ihrer ersten Aufführung selbst zu dirigiren. 1785 wurde er Organist an der Kirche San Marco zu Venedig. Die reichen Einkünfte, welche mit dieser Stelle verbunden sind, ließen ihn alle ferneren Anträge und Berufungen ausschlagen; er starb daselbst im J. 1811. Merkwürdig ist das Schicksal der ersten Oper, welche er in Venedig (1785) auf's Theater brachte; es war die ernste Operette „Il Disertore Francese", eine Uebersetzung des französischen „Deserteurs"; die bürgerliche Kleidung, in welcher die Castraten darin erschienen, und die ländlichen Decorationen, welche ihre Scenerie erforderte, hielten die Venetianer für eine Entheiligung ihres großen Operntheaters: die Oper machte fiasco, d. h. sie wurde förmlich ausgepfiffen, ungeachtet ihre Musik, besonders im dritten Acte, einen wahrhaft classischen Werth besitzt und eine der

besten ist, welche B. je componirt hat. Glücklicher Weise aber war gerade die kunstgebildete Herzogin von Curland in Venedig anwesend; weniger als alle anderen Musik-Liebhaber von Vorurtheilen geblendet erkannte sie die Gediegenheit des Werks, nahm sich des gemißhandelten Componisten mit lebhaftester Theilnahme an und wußte eine zweite Vorstellung der Oper zu bewirken. So sehr auch das Publicum schon bei der Ankündigung darüber staunte, so fand es sich doch zahlreich ein, und — die Oper erhielt außerordentlichen Beifall, wurde oft wiederholt, und gab ihrem Verfasser Muth zu noch weit größerer Thätigkeit als bisher. In den kürzesten Zwischenräumen lieferte er, außer mehreren Sonaten und anderen Compositionen für's Clavier, die Violine ꝛc., die Opern: „Demofoonte"; „Arbace"; „Byramo e Tisbe"; „Scipione Africano" (1787 zu Neapel aufgef.); „Artaserse" (1787 zu Padua aufgef.); „Pizarro" (1788 zu Venedig); „il Ritratto" (1788 zu Neapel); „Briseide" (op. seria); „La Caccia d'Enrico IV" (op. buffa); „Asparde Principe Battriano" (op. seria); „Il Medonte" (eben so); „La Villanella rapita" (op. buff. wurde 1786 an 8 verschiedenen Orten, auch zu Esterhaz, zugleich gegeben); „La Vergine del Sole" (op. ser.); „L'Inglese stravagante" (op. buffa); „Il Calto" (op. ser. 1788 zu Brescia); „La morte di Cesare" (op. ser. 1789 zu Venedig mit dem seltensten Beifalle); „l'Arminio" (op. ser. 1790 zu Florenz); „La Dama bizarra" (op. buff. 1791 zu Rom); „Cajo Ostolio" (op. ser.); „Zenobia" (op. ser.); „Acis e Galatea"; „Semiramide"; „Alessandro nell' Indie" (op. ser.); „Mesenzio" (op. ser.); „l'Orfano della China", und dann die 2 Oratorien: „Agar" und „Joas". Von den Opern, welche sämmtlich auf ziemlich allen größeren Bühnen Italiens mit Glück gegeben wurden, sind nur die 6 letztgenannten in London vollständig gestochen worden; Auszüge übrigens und Ariensammlungen sind aus allen in Neapel, Paris, Wien, London u. a. O., gedruckt erschienen. In Deutschland ist nur der „Deserteur" in einer gelungenen Uebersetzung bekannter geworden, so viel Beifall auch einzelne concertirende Parthien und überhaupt einzelne Gesangsstücke aus den übrigen Opern, wo sie öffentlich vorgetragen wurden, allgemein fanden. Reichardt, der besonders jene beiden Oratorien werth schätzte, zählt diesen Bianchi unter die gründlichsten, angenehmsten und beliebtesten Componisten Italiens. Wirklich auch war er, was die vernünftigen und unpartheiischen Italiener selbst zugeben, außer Zingarelli seiner Zeit vielleicht der einzige italienische Componist, welcher in einem ächten und reinen Kunststyle schrieb, und die verschiedenen Arten desselben so von einander zu unterscheiden und zu beherrschen wußte, daß er in jedem, im Kirchen-, Cammer-, komischen und ernsten Opernstyle, als Meister dastand und bei seinen Arbeiten keinem davon irgend einen Einfluß in den anderen gestattete. Auch ein theoretisches Werk, in welchem er nach mathematischen Principien ein neues Musiksystem zu gründen beabsichtigte, soll er, wie der Redattore del Reno (Jahrg. 1811 Nr. 38) meldet, geschrieben und der Academie der Künste in Paris zur Beurtheilung vorgelegt haben; doch ist uns nichts davon bekannt. B.

Bianchi, Antonio, Sänger (Baritonist) und Componist, wurde geb. 1758 zu Mailand, wo er auch seine Studien machte; sang nachher mit Beifall auf den Theatern zu Genua, Paris, Hanover und anderen großen Städten Italiens, Frankreichs und Deutschlands; war eine Zeit lang Nassau-Weilburgischer Cammersänger; kam 1793 nach Berlin, wo er beim Nationaltheater engagirt, 1795 aber schon wieder entlassen wurde, weil er der deutschen Sprache zu wenig mächtig war und die Aufführung italienischer Opern auf einem Nationaltheater nicht passend schien; er ging

daher 1797 nach Hamburg, alsdann nach Breslau, Dresden, Leipzig, Braunschweig und endlich 1799 unter eine herumziehende Schauspielergesellschaft in Thüringen, als deren Mitglied er sich dann der Aufmerksamkeit der musikalischen Kunstwelt ganz entzog. Er ist der Verfasser von mehreren gefälligen und ihrer Zeit gewiß sehr beliebten Intermezzi. Das merkenswertheste darunter ist „Fileno e Clorinda“, ein Intermezzo pastorale, worin er nicht ohne Glück den Tanz mit dem Gesange zu vereinigen gesucht hat, namentlich in einer Scene, wo die Clorinde durch Pantomime und analogische Tänze mehrere Situationen darstellt, während Fileno stets allein fortsingt. Die Veranlassung zu dieser Composition scheint ihm seine Frau, eine geschickte Tänzerin, gegeben zu haben, um mit der zusammen Gastrollen geben zu können. Seine Operette „die Insel Alcina“ wurde von Herklot ins Deutsche übersetzt und 1794 zu Berlin aufgeführt. Alsdann componirte er noch eine Menge italienischer und französischer Lieder und Gesänge mit Clavier- und Guitarrebegleitung, welche in mehreren Lieferungen zu Berlin, Hamburg und Paris gedruckt erschienen; und ferner mehrere Ballets, von denen besonders „die Entführung oder das Feldlager bei Desenzano“ sich vortheilhaft auszeichnet.

Bianchi, Giacomo, war ein ausgezeichneter Tenorsänger und vortrefflicher Vocal-Componist, geb. zu Mailand (ob ein Bruder von dem vorigen, ist nicht bekannt); 1799 stand er als Componist und Sänger bei der großen Oper zu London, nahm 1800 aber seinen Abschied, und widmete sich ganz der Composition und dem Unterrichte, in welchen beiden Gebieten er sich als einen sehr thätigen, wirksamen und tief denkenden Künstler gezeigt hat. So schilderte ihn schon die allgem. Leipz. musikal. Zeitung Jahrg. I. pag. 567 in einer Recension eins seiner Werke. Unter diesen verdienen hier besonders seine italienischen Canzonetten mit Clavier- oder Harfen-Begleitung genannt zu werden, welche in London bei Corri und Wien bei Artaria erschienen; dann die Ouvertüren zu „Ines de Castro“ und der ernsten Oper „Merope“; ferner die „Celebrated Fugue in Il Consiglio Imprudente, arranged and compos. by S. B.“, und die „Ode upon the King's Providential Protection from Assassination“, welche 1800 zu London mit dem lebhaftesten Beifalle aufgeführt wurde. 20.

Bianciardi, Francesco, von Casole, einem Schlosse bei Siena, war Domcapellmeister in dieser Stadt um 1600, und schrieb in seinem kurzen Lebensalter von 35 Jahren mehrere vortreffliche Werke, von denen viele Motetten zu 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen mit und ohne Orgelbegleitung, 4- und 8stimmige Messen, und auch 4stimmige Psalme zu Venedig gedruckt worden sind. Baini, der alle diese Werke sah, schätzt ihn sehr hoch und fügt in seiner Geschichte des Zeitalters von Palestrina noch das Urtheil Pitoni's bei, wornach B. ein großer Orgelspieler gewesen ist, der auch über die Art, den Generalbaß zu spielen, sehr gelehrt und gründlich geschrieben hat. Gerber kennt B. nur als Componisten von mehreren Madrigalen, doch führt Baini keine einzige dergleichen an. 16.

Bibel oder **Bibl**, Andreas, einer der vorzüglichsten Orgelspieler in Wien; dort geb. den 8. April 1797, woselbst auch sein Vater bei der Kanzlei des Domcapitels angestellt war. — Im 11ten Jahre kam er als Sängerknabe zu Albrechtsberger in das Capellhaus, und erhielt von dessen Nachfolger Preindl den Generalbaßunterricht. Die Fortschritte des heranwachsenden Jünglings zeigten sich in so erfreulicher Art, daß er schon 1816 den Organistendienst an der Pfarre zu St. Leopold versehen, und

zwei Jahre später in derselben Kathegorie bei der Metropolitankirche eintreten konnte, welche ehrenvolle Stelle, als Domorganist, er noch bis zur Stunde rühmlichst bekleidet. — Sein Spiel ist wahrhaft gediegen, besonders meisterlich im Präludiren, großartig, und immerdar der majestätischen Würde des Instruments entsprechend. Nur einer, wohl angebornen, Bescheidenheit mag es vielleicht zuzuschreiben seyn, daß er von seinen Arbeiten, deren mehrere vollendet sein Pult verschließen soll, wenige blos der Publicität übergab. — Eine Messe, einige im Stiche erschienene Tantum ergo, Gradualien, Ave Maria, Salve Regina, nebst Orgel-Präludien, beweisen, daß ihm auch ein reiches Talent zum Selbst-Erschaffen inne wohne; es sind ächte Kirchencompositionen, in einfach frommer Weise erfunden, gemütherhebend, und Andacht erregend, wie es denn auch seyn soll, von Gott und Rechtswegen, und wie es sich ziemt für den Tempel des Herrn. 81.

Biber, Franciscus Heinrich von, Hochfürstlich Salzburgischer Truchseß und Capellmeister gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Warthenberg an der Bömischen Grenze 1648, gest. zu Salzburg 1705 (nach anderen Nachrichten schon 1698), gehört unter die größesten Violinisten seiner Zeit. Als Virtuos machte er um 1685 eine Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien, erhielt überall glänzenden Beifall und das reichste Honorar; sogleich das erste Mal, als er sich vor dem Kaiser Leopold hören ließ, beschenkte ihn dieser mit dem Reichsadel, und das andere Mal mit einer bedeutenden Geldsumme und einer schweren goldenen Kette; eben damit auch der Churfürst Ferdinand Maria von Bayern und nachher noch einmal dessen Nachfolger, an deren Höfen er sich überhaupt der gnädigsten Aufnahme zu erfreuen hatte. In Frankreich und Italien galt er jedoch noch mehr als Componist für sein Instrument; besonders beliebt waren seine Sonaten, deren er viele geschrieben hat, und daher vorzugsweise die „Fidicinium Sacro-Profanum“ betitelte Sammlung von 12 4- und 5stimmigen Sonaten (zu Nürnberg gedruckt), und die „Harmonia artificiosa-ariosa in septem Partes vel Partitas distributa a 3 Instrum.“ ebendas. Auch hat er mehrere Vespern und Litaneien für 4 Stimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Posaunen ad libitum und 4 zugefügten concertirenden Stimmen alla capella componirt, und dergl. Kirchenstücke mehr. Sein Bildniß ist mehrere Male gestochen worden. 10.

Bicinien (von bis — zweimal und canere — singen, spielen) nannten die Alten Tonstücke für 2 Stimmen, verstanden ins Besondere jedoch darunter die kleinen Tonstücke für 2 Hörner oder Trompeten, und davon abgeleitet dann, weil diese Instrumente damals nur sehr einfache Melodientöne hatten, alle weniger ausgeführte und an harmonischen und melodischen Wendungen ärmere 2stimmige Tonsätze oder Duette, mochten sie nun von Singstimmen oder Instrumenten ausgeführt werden. Die Römer und alten Lateiner nannten jedes 2stimmige Tonstück und jeden 2stimmigen Tonsatz überhaupt bicinium. Jetzt hört man den Ausdruck nur sehr selten noch.

Bideau, Dominique, ein noch vor wenigen vortheilhaft bekannter Pariser Tonkünstler, Virtuos auf der Violine und dem Violoncell, beim italienischen Theater zu Paris angestellt. Als Componist für seine Instrumente hat er sich seit 1796 bewährt gezeigt. Wir besitzen von ihm mehrere concertirende Divertissements als Duo's für Violine und Violoncell, Variationen für Violoncell allein und mit Quartett- auch Pianofortebegleitung, Fantasien für Violoncell mit Pianofortebegleitung, u. dgl. Sachen

mehr, welche alle wohl eine weitere Beachtung verdienen, als ihnen bis jetzt vielleicht zu Theil ward. Schätzenswerther aber noch als jene prakti- schen Werke ist seine 1802 bei Nadermann in Paris erschienene „Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle, composée par D. B.“ Enthält sie auch nicht die umfassende Schule eines Baudiot, Romberg, Dotzauer, so ist sie doch nicht weniger gründlich und, namentlich bei Anfän- gern, wohl eben so zweckmäßig anzuwenden als die größeren Werke dieser anerkannten Meister.

Biebelregal, erfunden 1575 vom Orgelbauer Roll in Nürnberg, war ein mit einer Zungenstimme versehenes portatives Positiv, das wie ein Buch zusammengelegt, wovon es seinen Namen erhielt, und mit seinen Bälgen in einem Kasten verwahrt, auf Reisen bequem mitgenommen wer- den konnte.

Biegsamkeit der Stimme, s. Stimmbildung.

Bierey, Gottlob Benedict, geb. zu Dresden am 25. Juli 1772, studirte Generalbaß und Composition unter dem Cantor und Musikdirector Weinlig dem älteren in seiner Vaterstadt, wo er sich bis in sein 17tes Jahr aufhielt und unter Anderem auch die Oboe zu blasen erlernte. Durch fleißige Compositionsversuche und durch verschiedene Musicdirectorstellen bei kleinen Gesellschaften gefördert, kam er von der Döbblin'schen Gesellschaft als Mu- sikdirector zu Joseph Seconda 1794, welcher abwechselnd in Dresden, Leip- zig, Braunschweig und Ballenstädt spielte. Dieses Amt verwaltete er bis zur Auflösung dieser Gesellschaft 1806. Im folgenden Jahre begab er sich nach Wien, erhielt dort vom Hoftheater den Auftrag, die Oper „Wladi- mir“ zu schreiben und hatte die Freude im November 1807 sie das erste Mal mit vielem Beifall aufgeführt zu sehen. Schon früher hatte er sich in seinem 25sten Jahre mit der Composition der Opern von Bretzner „der Schlaftrunk“ und „Rosette oder das Schweizermädchen“ ausgezeichnet. Sein „Wladimir, Fürst von Nowgorod,“ gegen welchen Einige einwen- deten, er sey zu sehr in Cherubinischer Weise gearbeitet, hatte jedoch die Folge, daß B. nach Breslau gerufen wurde. Hier trat er sein Amt als Capellmeister im December 1807 an und verwaltete es 20 Jahre lang mit größtem Fleiße in jeder Hinsicht und zum Segen der Kunst, so daß ihm Breslau's Musikwesen sehr viel verdankt. Hier setzte er folgende Opern und Operetten: „der Gemsenjäger“ von Bürde (die leichte und charakteri- stische Musik fand lebhaften Beifall. Vergl. darüber die allgemeine musikal. Zeitung in Leipzig 1811 S. 843.); „Das unsichtbare Mädchen“ (originell komisch); „die Weihe der Kraft“ (man s. in derselben Zeit. 1811 S. 245); „der Ueberfall“ (1809); „Elias Rips-Reps“ in einem Aufzug, melodienvoll und komisch (1810); „Almazinde oder die Höhle Sesam“ (1816); „das Blumenmädchen“ von Rochlitz, allerliebst, im Clavierauszuge gedruckt 1802 bei Breitkopf und Härtel; „Clara, Herzogin von Bretannien,“ sehr gut beurtheilt in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1804 S. 803; „das Donau- weibchen“ dritter Theil. Diese nach den beiden ersten Theilen im Volks- tone gehaltene Musik zog ihm viel Verdruß zu. Man schmähte von vielen Seiten; am ärgsten trieben es die Gebrüder von Werden in ihrem musikal. Taschenbuche 1803 (Penig bei Dienemann) S. 129; „der Zahltag“; „die Pantoffeln“ (komisch); „Pyramus und Thisbe;“ „die Liebe im Lager“; „Phaedon und Naide;“ der Apfeldieb;“ „L'asile d'amore;“ „der Mädchen- markt;“ „Liebesabenteuer;“ „Jery und Bätely;“ „die böse Frau;“ „die Ehestandscandidaten;“ „der Zauberhain;“ „der betrogene Betrüger;“ „der Ueberfall;“ „die offene Fehde.“ — Ferner Musik zur Pantomine „Harle-

quin im Schutz der Zauberei" — und Musik zu dem Schauspiele „das Alpenröslein." Nicht wenige, ja geradehin die meisten dieser Opern leiden an nicht guten Texten, andere sind nicht nach dem leichtsinnigen Geschmack der Menge, die bei mundrechten Fabeln mit einer kaum halb so guten Musik sich lebhaft unterhalten fühlen würde. Daher mag es wohl gekommen seyn, daß die meisten dieser Werke auf wenigen Theatern gegeben worden sind, obgleich der Componist besonders im Komischen und Leichten, oft auch im Charakteristischen, Vorzüge vor Vielen besitzt. Seine Instrumentation ist in der Regel sehr angemessen, oft glänzend und mehrere Quartette, Sextette sind unter die vorzüglichen zu rechnen. Für das Orchester schrieb er mehrere Ouverturen und Märsche, z. B. den „Trauermarsch an Weißens Gedächtnißfeier" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel). Einige Sonaten und Variationen für das Pianoforte; ein theoretisches Werk über den Generalbaß; viele Arrangements; den Clavierauszug von Cherubini's Wasserträger (bei Breitkopf und Härtel); 8 Hefte Liedrr und Gesänge; ein schönes Quintett für Singst. mit Pianofortebegl. (bei Breitkopf und Härtel); mehrere einzelne Romanzen und zwei geistliche Gesangwerke: eine Ostercantate, welche 1805 zur Todtenfeier des Kinderfreundes Weiß in Leipzig aufgeführt wurde mit allgemeinem Beifall. Die Musik ist edel und gehört zu den vorzüglichsten Werken des thätigen Mannes. Auch seine Motette „das Daseyn Gottes" ist schön und gefällig (gedruckt bei Breitkopf und Härtel). Sie wurde das erste Mal 1813 von dem Singvereine aufgeführt, den B. in Breslau 1812 gründete und einige Jahre leitete. Als Musikdirector gehört er zu den vorzüglichsten; Umsicht und genaue Kenntnisse vereinigen sich mit liebevoller Behandlung der Musiker und mit jenem gehalten sicheren Ernste, der zu rechter Zeit aufzutreten und Alle in Gehorsam zu halten weiß. Unter seiner Leitung gingen die Opern stets vortrefflich. Nichts machte man ihm zum Vorwurfe, als zuweilen ein zu rasches Tempo, namentlich im „Don Juan." Aber auch dies war nicht Uebereilung, sondern bestimmte Ansicht, die mit der Ansicht Anderer nicht stets übereinkam. Sein gebildetes Betragen erwarb ihm Achtung und brachte die Tonkunst in viele gesellige Kreise. Sein 1812 in Breslau gestiftetes Singinstitut war gleich Anfangs sehr besucht, brachte großen Gewinn, löste sich aber 1816 wieder auf. Die meisten Einrichtungen der Anstalt gingen auf die neuen, namentlich des Cantors, Hrn. Siegert's, über. — Mit dem 1. Januar 1824 übernahm er die Direction des dortigen Theaters, verwaltete sie mit ausgezeichneter Thätigkeit und Gewandtheit, zog sich aber auch viel Neider und manchen Aerger zu, so daß er sie nebst der Musikdirectorstelle im December 1828 niederlegte. Seitdem privatisirt er bald in Leipzig, Weimar, am Rhein 2c., immer noch sehr empfänglich für Alles, was die Kunst angeht, und so thätig, als es ihm seine geschwächte Gesundheit und sein Alter zuläßt. † b.

Biferi, Francesco, der Sohn, Capellmeister zu Paris um 1770, geb. zu Neapel, gest. zu Paris gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, ein seiner Zeit geschätzter Componist von mehreren ungedruckt gebliebenen Opern, der sich ein noch ehrenvolleres Andenken aber bei der Nachwelt gesichert hat durch eine „Traité de Musique abrégé," welche 1770 zu Paris erschien. Er handelt darin, in möglichster Kürze, aber gründlich und allgemein verständlich, von dem Gesange, dem Accompagnement auf dem Claviere, der Composition im Allgemeinen, und dann ins Besondere von der Fuge. Sein französischer Name ist Biffry; bekannter ist er jedoch unter seinem eigentlichen italienischen.

Biffaro oder Biffura, s. Piffaro.

Biffi, 1) Don Antonio, Capellmeister an S. Marco und dem Conservatorio der Mendicanti zu Venedig, geb. daselbst nach 1660, gest. gegen 1730, einer der gebildetsten und fantasiereichsten Componisten seiner Zeit, daher unerschöpflich in der Varjirung gewählter Themata. Seine Werke blieben lange Zeit das Muster der größten Componisten; besonders berühmt war darunter das Oratorium „Il Figliuol prodigo," das er 1704 zur Aufführung brachte. Ein älterer Biffi hieß — 2) Giuseppe, lebte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts in Mailand, als Contrapunctist in hohem Ansehn. Er war zuerst Capellmeister des Cardinals Andrea Battori und nachgehends Hofcomponist des Herzogs von Würtemberg, worauf er denn 1580 nach Italien zurückkehrte. Unter seinen Werken zeichneten sich besonders die Madrigalen aus. Deren werden denn auch noch jetzt mehrere in Sammlungen auf ital. Bibliotheken sorgfältig aufbewahrt. 14.

Biffry, François, s. Biferi.

Bigaglia, Dom Diogenio, einer der angesehensten Tongelehrten zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war geb. zu Venedig, und Benedictiner in dem adelichen Mönchskloster Giorgio Maggiore daselbst. Nemeitz sagt in seinen Nachrichten von Italien (1726, p. 53), B. habe das ganze Feld der musikalischen Wissenschaften mit seinen Kenntnissen umfaßt, auch als Virtuose auf der Orgel die allgemeinste Bewunderung erregt, und daher bei seinen musikkundigen Landsleuten in solch hohem Ansehn gestanden, daß er der entscheidende Richter gewesen sey in allen streitigen Kunstangelegenheiten. In dem oben genannten Kloster wird noch jetzt eine bedeutende Sammlung seiner Compositionen aufbewahrt; darunter viele Cantaten; auch in der Manuscriptensammlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig befinden sich mehrere seiner Werke, namentlich eine Motette „In serena coeli scena etc. a A. solo, c. 2 Viol., Viola, Violonc. ed Organo."

Bihler, Franz, heißt Bühler, s. daher dies.

Bildhauerarbeit, s. Clair voie.

Bildung ist zunächst im weitesten Sinne des Worts jede Gestaltung oder Formation irgend eines gegebenen Stoffs zu einem bestimmten unterscheidbaren Objecte. So ist das Wort zu verstehen, wenn von der Bildung irgend eines Gegenstandes oder Werkes, das durch die geistige oder körperliche Geschicklichkeit eines Andern entstand, also auch von der Bildung eines Kunstwerks, welcher der verschiedenen Künste es nun auch angehören mag, die Rede ist. Von einem musikalischen Kunstwerke an und für sich gebraucht man jedoch das Wort in dieser Bedeutung weniger: man sagt nicht, die Sonate, Sinfonie rc. ist gebildet von rc.; falsch wäre es nicht, doch ist's nicht Sprachgebrauch; nur im Allgemeinen wieder, wenn von der Formation oder Gestaltung der einzelnen Theile eines Tonstücks zum Ganzen und dergl. die Rede ist, läßt es sich auch hier in dem Sinne ohne Verstoß gegen den allgemeinen Sprachgebrauch anwenden. In der engeren Bedeutung des Worts wird Bildung mit Cultur gleichgeltend gebraucht und vorzugsweise auf den Menschen bezogen. Man versteht alsdann darunter nichts anderes als die Entwickelung der ursprünglichen, sowohl körperlichen als geistigen, Anlage des Menschen, wobei der Mensch selbst mit der Natur zusammenwirkt, um sein eigener Bildner gleichsam zu werden. Diese Bildung zerfällt zuvörderst in die geistige und körperliche; beide aber sind unzertrennlich mit einander verbunden, wenn der Mensch allseitig und harmonisch gebildet seyn soll. Die geistige

B. ins Besondere wird wieder eingetheilt in die des **Kopfes** oder **Verstandes** (intellectuelle Cultur), die des **Herzens** (moralische Cultur), und die des **Geschmacks** (ästhetische Cultur); allein auch diese drei Classen sind offenbar nur Zweige ein und desselben Stammes, den zu zersplittern auch der bestimmt gewählte Stand oder Beruf eines Menschen, nach welchem dieser bei seiner Bildung auf einen jener drei besonderen Zweige allein beschränkt zu seyn glauben könnte, nicht zuläßt. So halten z. B. auch die Tonkünstler meistens nur die ästhetische Cultur für die erste Pflicht, die moralische für die zweite als eine allgemein gültige, die übrige aber, die intellectuelle und die körperliche Bildung vernachlässigen sie als vermeinte unnöthige Nebendinge ganz. Die Widersinnigkeit einer solchen Ansicht leuchtet ein. Es verräth eine höchst einseitige, wenn nicht geradezu völlig mangelhafte Bildung, wenn der Tonkünstler nichts versteht, als was gerade nur seine Kunst im engsten Sinne des Worts angeht, denn, diese in ihrer weitesten Bedeutung aufgefaßt, erheischt ihre Ausübung Kenntnisse und Fertigkeiten aus fast allen Gebieten der Künste und Wissenschaften, die wahrlich nicht ohne Bildung des Kopfes erworben werden können. Hieraus ergiebt sich nun auch, was man unter der eigentlichen **musikalischen Bildung** ins Besondere zu verstehen hat. Sie bildet gleichsam einen in sich abgeschlossenen Kreis der allgemeinen Geistesbildung, und erfordert den Besitz derjenigen Kenntnisse und Geschicklichkeit, welche das Verstehen und Ausüben der **Tonkunst** ins Besondere bedingt. Von einem blos praktischen Musiker, dessen Geschicklichkeiten sich nur auf den mechanischen Vortrag einzelner und für besondere Instrumente bestimmter Tondichtungen beschränken, der also blos vielleicht recht fertig Clavier, Violine &c. zu spielen versteht, kann man noch nicht sagen, daß er **musikalisch gebildet** sey, eben so wenig, wie er eigentlich den Namen **Künstler** verdient; hiezu gehört nothwendig noch das eigentliche Verstehen des vorzutragenden Tonstücks und die Fähigkeit, die in demselben dargestellte Idee oder Empfindung in ihrer tiefsten Tiefe deutlich erkennen, auffassen, und dann auch durch den Vortrag eben so deutlich wieder darstellen zu können, also die Kenntniß der musikalischen Kunst in ihrem ganzen Umfange, ihrer Theorie und Praxis, ein Vertrautseyn mit ihrem innersten Wesen. Was für Kenntnisse dies Alles sind, lehren die Artikel **Aesthetik**, **Componist**, **Kunst**, **Künstler — Tonkünstler**; wie sie erworben und mitgetheilt werden, **Lehrer**, **Unterricht** und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Wie in aller Bildung, so giebt es natürlich auch in der musikalischen verschiedene Grade oder **Bildungsstufen**; die höchste derselben erreicht kein Mensch, auch kein Mozart und kein Haydn, so heilig ihnen sonst die Pflicht seyn muß, darnach zu streben. Auch besondere **Bildungskreise** lassen sich in der Musik annehmen, in sofern das Aeußere ihrer Kunst auf verschiedenen Ansichten beruht, und darnach sich gleichsam verschiedene Schulen und Style in der Musik gebildet haben. Man sagt dem zu Folge von einem Tonkünstler wohl, daß er italienische, französische &c. Bildung habe, italienisch, französisch gebildet &c. sey, d. h. er erwarb sich musikalische Kenntnisse in italienischen, französischen &c. Schulen, spielt, singt und componirt in deren Stylen und nach deren Geschmacke, hegt Ansichten von seiner Kunst, wie sie in jenen Schulen als allgemein angenommene Grundsätze gelten, und ordnet all' sein künstlerisches Treiben und Wirken stets nur in Beziehung auf und nach den Lehren und nach dem Geschmacke jener Schulen &c. Noch vergleiche man den Artikel **Musik als allgemeines Bildungsmittel**. Dr. Sch.

Billington, Elisabeth. Die Geschichte dieser weltberühmten Sängerin ist mit so vielen Irrthümern und falschen Angaben, welche nachzuschreiben selbst die umsichtigsten Biographen sich nicht scheuten, unter das große Publicum gekommen, daß es sich wohl der Mühe lohnt, dieselben hier zu berichtigen. Sie wurde geb. 1769 in London (nicht 1770 in Freiberg, wie Gerber, Müller u. A. berichten); ihr Vater war der berühmte Violinist Weichsel, ein geborner deutscher Tonkünstler, der sich damals gerade in London aufhielt und seine Tochter um ihrer außerordentlichen Talente willen für die Kunst erzog. Zur Clavierspielerin bestimmt erhielt sie Unterricht bei dem, zu jener Zeit in London als der gründlichste Clavierlehrer und auch sonst als geschmackvoller Componist bekannten, Thomas Billington. Mit diesem verheirathete sie sich heimlich schon 1786, und ging nach Dublin. Hier mußte sie, um ihre äußere Existenz zu sichern, zum Theater gehen; ihre schöne klang= und umfangreiche Sopranstimme machte sie beliebt, und sie fand daher bei ihrer Rückkehr nach London, auf die vom Vater erhaltene Verzeihung, auch sogleich eine Anstellung am Convent=Garden=Theater. Die Anwesenheit der Mara in London und der freundschaftliche Umgang mit dieser waren vom vortheilhaftesten Einflusse auf ihre Schule. Mit den glänzendsten Talenten für die dramatische Kunst zugleich die angenehmste biegsame Stimme und höchstmöglichste Kehlfertigkeit vereinend ward sie binnen Kurzem die größeste Zierde der englischen Bühnen. Selbst die Mara vermochte nicht, ihren Glanz zu verdunkeln. 1790 ging sie nach Frankreich; 1794 nach Italien, wo ihr Gatte zu Neapel starb, sie aber als Sängerin ein solch hohes Ansehn sich erwarb, daß es unentschieden blieb, ob ihr oder der damals dort so hoch gepriesenen Grassini der erste Rang gebühre. 1799 verheirathete sie sich wieder mit einem gewissen Felessent, behielt jedoch den Namen Billington in der Kunstwelt bei; 1800 kam sie nach London zurück, erhielt 1801 ein Engagement am Convent=Garden=Theater mit dem Gehalte von 3000 Guineen, einer Benefizvorstellung und 50 Guineen für jedes Oratorium, in welchem sie sänge, für einen Winter, so daß ihre halbjährige Einnahme ohngefähr 25,300 Thlr. betrug. Der Enthusiasmus für sie im Publicum war aber auch fast beispiellos; die Portraitmaler und Kupferstecher wetteiferten in der Ausstellung ihres Bildnisses (eine Nachbildung davon befindet sich in dem Jahrg. 1802 der „Zeitung für die elegante Welt" vom Monat Februar). 1809 trat sie als eine reiche Dame, die blos von ihren Renten lebt, vom Theater zurück. Deutschland hat sie nie besucht. Sie war auch eine schulfertige und ausdrucksvolle Clavierspielerin, so wie auch gewandte Componistin für ihr Instrument. Wir besitzen noch mehrere „Lessons," „Sonatas" u. dergl. für das Pianoforte von ihr; auch Lieder. Um den vielen verschiedenen Sagen und abentheuerlichen Gereden, welche von ihr im Auslande sich verbreitet hatten, ein Ende zu machen, gab sie 1798 ihre eigene Lebensgeschichte in besonderen „Memoirs" heraus. Aber auch diese Autobiographie ist nicht nach Deutschland gelangt. Ein Auszug daraus findet sich in dem „Journal für London und Paris," Jahrg. 4. Stück 6, u. Jahrg. 5, Stück 1. pag. 72 ff. Dort wird auch behauptet, daß die große Zahl der Anbeter ihrer körperlichen Schönheit viel zu dem Ruhme beigetragen habe, den sie als Sängerin wirklich erlangt hätte. Wir wollen dem nicht ganz widersprechen, da auch an anderen Orten die Grazie ihres Anstandes sehr hervorgehoben wird, keineswegs jedoch auf Kosten der Schönheit ihres Gesangs und ihrer Action. 9.

Billington, Thomas, s. den vorhergehenden Artikel.

Binder, Familie; der Vater hieß Christian Sigmund, war Hoforganist zu Dresden nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ein Schüler von Hebestreit, und einer der berühmtesten und fertigsten Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit, auch fruchtbarer und beliebter Componist für seine Instrumente. Er starb 1789. Sein Nachfolger war sein ältester Sohn — August Siegmund, geb. 1761 zu Dresden, der vorher von 1783 bis 1785 Organist in Neustadt, dann von 1785 an bei dem evangelischen Gottesdienste zu Dresden gewesen war; ein gleichfalls sehr verdienstvoller pract. Meister auf seinem Instrumente und Componist für dasselbe. Doch ist keins von seinen Werken (unsers Wissens) im Drucke erschienen. — Der jüngere Bruder dieses letzteren, Carl Wilhelm Ferdinand, war ein berühmter Instrumentenmacher in Weimar, geb. zu Dresden 1764. Besonders verfertigte er vortreffliche Harfen, an denen er auch mehrere neue Erfindungen anbrachte. So eine sogenannte Verstärkungsharfe mit 9 Pedalen, von denen das eine (das 8te) diejenige Einrichtung hatte, daß vermittelst seines Niedertritts die Töne verlängert, verstärkt und in ein tremolo, eine bebende Bewegung, gesetzt; ein anderes (das 9te) wieder diejenige Einrichtung, daß vermittelst seiner die Töne gedämpft und kürzer verhallend gemacht werden konnten. Diese Instrumente standen in dem Preise von 80 bis 100 Louisd'or. bbb.

Bindung, s. die Art. Bogen (als Schriftzeichen) und Ligatur.

Bindungszeichen (‿ ⁀), s. Bogen.

Bingeln, Wilhelm, s. Saite.

Bingham, Joseph, s. Literatur.

Bini, Pasqualino, Herzoglich Würtembergischer Concertmeister zu Stuttgart zur Zeit, wo die dasige Capelle unter der Direction Jomelli's im höchsten Flore stand (1758), ein ausgezeichneter Violinvirtuos, Schüler von Tartini, dem er vom Cardinal Olivieri, seinem hohen Gönner, zum Unterrichte übergeben und dessen Liebling er seiner vortrefflichen Talente und großen Fortschritte in seiner Kunst wegen geworden war. Als Jüngling von 18 Jahren soll er nicht allein die schwersten Compositionen seines Meisters, sondern dieselben auch mit noch größerer Kraft und Geschicklichkeit haben vortragen können als dieser selbst. Nach einem vierjährigen Unterrichte bei Tartini brachte ihn jener Cardinal nach Rom. Hier setzte er alle Künstler in Staunen, und man erzählt sich sogar, daß der damals berühmteste dasige Violinist, Montanari, aus Gram darüber gestorben sey, von einem solch' jungen Manne, als B. damals war, übertroffen zu werden. B. ging nach dem noch einmal auf ein Jahr nach Padua zu Tartini zurück. Wie weit er nach dieser Zeit in seiner Kunst vorgeschritten war, beweist eine Adresse, womit Tartini einen jungen Engländer, Namens Wiseman, nach Rom, wohin er abermals sich gewandt hatte, zu ihm schickte. Auf derselben hieß es nämlich: „ich empfehle Sie einem meiner Schüler, der besser spielt als ich ꝛc.“. Diese Nachricht theilt Burney in seiner Gesch. Bd. III p. 562 mit. Nach Deutschland und namentlich nach Stuttgart kam Bini 1750. Er starb 1768, auch als religiös moralischer Mensch sehr hoch geachtet. Compositionen sind unsers Wissens nicht von ihm im Drucke erschienen. Gerber (in seinem alten Tonkünstler-Lexicon) nennt ihn fälschlich Pasqualini; so nannten ihn freilich die Italiener sehr oft schlechtweg, allein sein Geschlechtsname war Bini.

Bion, ein altgriechischer Idyllendichter, aus Smyrna oder dessen Umgegend und vielleicht ein Zeitgenosse Theocrit's; von seinen Lebensum-

ständen findet sich nämlich nirgends eine zuverlässige Nachricht. Für den Musiker ist er merkenswerth als der Verfasser eines noch jetzt auf der Kaiserl. Bibliothek zu Wien im Manuscript aufbewahrten Werkes über die Musik in Alt-Griechenland. Forkel hält ihn auch für den Verf. der neun Musen in 9 Büchern. Demnach müßte er denn auch ein Redner gewesen seyn. 48.

Bioni, Antonio, ein sehr fruchtbarer und beliebter Operncomponist aus der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, geb. zu Venedig, ein Schüler des Giovanni Porta; im J. 1726 kam er als Maestro nach Breslau zu der 1725 aus dem Gukuksbade dahin gekommenen italienischen Operngesellschaft. Als solcher componirte und brachte er in dem Zeitraume von 9 Jahren zur Aufführung nicht weniger als 21 Opern. Das meiste Glück unter denselben machte die Oper „Endimione". 1730 übernahm er auch das Impressariat oder die erste Direction jener Gesellschaft, componirte aber dabei immer fleißig fort. 1731 erhielt er den Titel eines Churfürstl. Mainzischen Cammercompositeur's, wahrscheinlich aus Anlaß einer neuen Oper, welche zu Ehren des Churfürsten von Mainz während seiner Anwesenheit in Breslau aufgeführt wurde. 1733 löste sich die Operngesellschaft auf, und damit schied auch, sonderbar genug, Bioni's Person aus aller Oeffentlichkeit, so daß nichts weiter mehr von ihm bekannt wurde, als daß er 1738 sich eine kurze Zeit in Wien aufgehalten hat. Die Titel seiner 23, mit mehr oder weniger Beifall bekannt gewordenen und aufgeführten Opern sind: „Orlando furioso"; „Armida abandonata", „Armida al Campo"; „Endimione"; „Lucio vero"; „Ariodante"; „Attalo ed Arsinoe"; „Artabano"; „Filiudo" (heroisches Hirtenspiel); „Nissa ed Elpino"; „Merope" (mit mehreren anderen Componisten zusammen); „La Fede tradita e vendicata"; „Engelberta"; „Andromaca"; „Ercole su'l Permodonte"; „Lucio Papirio"; „Siroe, Rè di Persia"; „Silvia"; „La Verità sconosciuta"; „Alessandro severo"; „L'Odio placato"; „Alessandro nell' Indie"; und „Girita" (1738 zu Wien aufgeführt). Außerdem hat er auch noch mehrere Instrumentalsachen gesetzt, namentlich eine sehr gelungene Serenade, die ebenfalls dem Churfürsten von Mainz zu Ehren aufgeführt wurde, aber mit Chören untermischt war. Daß B. so viele Opern in einem kurzen Zeitraume componirte (so einmal in 2 Jahren nicht weniger als 8), ist übrigens bei der Art und Beschaffenheit der damaligen Opern nicht so etwas Außerordentliches, wie vielleicht Manche glauben. Thätig war er im höchsten Grade; aber Andere, thaten sie es ihm nicht zuvor, so kamen sie ihm doch auch darin wenigstens gleich. Lwe.

Biordi, Giovanni. Dieser unserm Gerber und alle den anderen Lexico- und Historiographen gänzlich unbekannte berühmte Altmeister war aus dem Römischen gebürtig, seit 1717 Sänger an der Päbstlichen Capelle, vom 7. Mai 1722 an aber Capellmeister an der Kirche S. Giacomo degli Spagnoli, welche Anstellung er im Wege einer Prüfung erhielt, bei der auch (am 8. Januar 1721) der berühmte Nic. Porpora sich einfand. Die Aufgabe war die Composition einer 8stimmigen Fuge, über ein beliebiges Thema aus dem Choralbuche des Gregorianischen Gesanges. Unter den Concurrenten befanden sich außer ihm und Porpora noch Rolli, Chiti, Monza und Califfi. Die Compositionen derselben wurden an Marcello in Venedig, Lazzari und Perti in Bologna und Baliani in Mailand zur Entscheidung gesandt. Einstimmig erklärten dieselben des Biordi's Arbeit für die gelungenste. Dies ist wohl der beste Beweis für seine gründlichen harmonischen Kenntnisse. Er war in der Römischen Schule gebildet und com-

ponirte wirklich in ächt classischem Style, stets Palestrina zum Vorbilde habend. Viele seiner Werke werden noch jetzt zum gewöhnlichen Dienste in der Päbstlichen Capelle aufgeführt. Die meisten davon befinden sich, wie Baini berichtet, dessen Geschichte Palestrina's wir überhaupt alle diese Nachrichten verdanken, als Manuscript noch in den Kirchen-Archiven Roms. Eine Abschrift von der oben erwähnten Probe-Fuge wird in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara zu Rom sorgfältig aufbewahrt, wo sich denn auch noch mehrere Notizen zu der Geschichte dieses Tonsetzers vorfinden sollen. 17.

Birckenstock, Johann Adam, wurde geb. am 19. Febr. 1687 zu Alsfeld in Hessen-Darmstadt; genoß auf Veranlassung und Kosten des Landgrafen Carl von Hessen-Cassel, an dessen Hof sein Vater im J. 1700 als Baumeister berufen worden war, den 5jährigen Unterricht des dasigen Capellmeisters Ruggieri Fedeli; kam alsdann 1706 nach Berlin zu dem berühmten Volumier, 1707 nach Baireuth zu Fiorelli um sich im Violinspiele noch mehr zu vervollkommnen, und 1708 endlich nach Paris zu de Val. Nach seiner Rückkehr von Paris (1709) ward er als Hofmusikus in Cassel angestellt, 1721 dann als Premier-Violinist, und 1725, nachdem er in den Jahren 1722 und 1723 eine größere Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Holland gemacht hatte, als Hof-Concertmeister. Auf jener Reise kam er gerade zu der Zeit nach dem Haag, als der König von Portugal außer 20 deutschen Trompetern und 2 Paukenschlägern auch mehrere Violinspieler hatte dorthin verschreiben lassen, um aus ihnen, mit der Zusage eines jährlichen Gehaltes von 2000 fl., einen Concertmeister für seine Capelle auszuwählen. B. nahm Theil an der angestellten Prüfung und trug den Sieg davon; doch lehnte er aus Dankbarkeit gegen seinen hohen Wohlthäter und Herrn jene Anstellung ab und kehrte nach Cassel zurück. Aus Anerkennung seiner Anhänglichkeit und Treue stellte nun der Landgraf von Hessen seinen Gehalt eben so hoch, und ungeachtet der vielen vortheilhaften Anträge, die ihm von mehreren Höfen gemacht wurden, blieb er in dessen Diensten bis 1730, in welchem J. der Landgraf starb, und er einem Rufe als Herzoglicher Capelldirector nach Eisenach folgte, woselbst er dann am 26. Febr. 1733 starb. Unstreitig war B. einer der fertigsten und gebildetsten Violinvirtuosen seiner Zeit; componirt hat er nicht viel, doch die wenigen Stücke, welche von ihm im Drucke erschienen sind, tragen das Gepräge der gründlichsten Kenntniß seines Instruments so wie der musikalischen Kunst überhaupt. Sie bestehen in Solo's, Sonaten und Concerten für die Violine mit und ohne Begleitung, und erschienen zu Amsterdam, Paris und Leipzig. o.

Bird, William, einer der gerühmtesten Tonsetzer der Engländer, dessen Leben jedoch nirgend genau von seinen Landsleuten beschrieben worden ist. Nicht einmal sein Geburtsjahr kann mit Bestimmtheit angegeben werden; es fällt in die Jahre 1543 — 46. Sein Vater hieß, den Meisten zufolge, Thomas, der als Mitglied der Capelle Eduards VI. 1516 starb. In dieser Capelle war William Chorschüler unter dem Director Tallis, der, gleichfalls hochberühmt, der Lehrer jenes wurde. Beide werden für große Orgelspieler ausgegeben, wobei man sich auf ihre hinterlassenen Compositionen beruft, die uns jedoch keinen großen Begriff von ihren Fertigkeiten beizubringen im Stande sind. Selbst der gepriesene Orgelsatz Williams, den uns Busby in s. Geschichte S. 31 mittheilt, ermangelt aller Schönheit; sogar in Verwebung der Stimmen sehen wir nichts, was andere gewöhnliche Compositionen jener Zeit überträfe. Dennoch schreiben

ihm seine Landsleute eine große Erfindungsgabe auch in den damals herrschenden Variationen zu, die der Geschmack des ungebildeten Jacobs und selbst der Königin Elisabeth liebte, welche beide aber durchaus nicht als Förderer der Tonkunst angesehen werden. In seinen vielen Kirchenmusiken, hauptsächlich auf lateinische Texte, steht er in Hinsicht auf künstliche Zusammenstellung, die freilich aber auch der Schönheit ermangelt und dem Ohre wenig Anmuth leihen kann, größer da. Diese Anhänglichkeit an kirchlich lateinische Texte brachte ihn auch in jenen Zeiten der Religionsunruhen in den Verdacht des Katholicismus, weshalb er auch aus der Kapelle der Königin getreten seyn soll. Da er später wieder Theil daran nahm, meint man, habe seine Anhänglichkeit an den katholischen Ritus sich gelegt und er müsse sich den Protestanten zugesellt haben, weil er 1563 zum Organisten an der Lincolner Cathedralkirche und 1575 mit seinem Lehrer Tallis gemeinschaftlich zum Organisten der Königin ernannt wurde. Zuweilen wird noch einer seiner Söhne angeführt, Thomas, der nicht mit seinem Vater und Großvater verwechselt werden darf; auch die Liebe zu seinem Lehrer wird gerühmt, so wie sein Fleiß in der Composition, dem es zugeschrieben wird, daß man nichts weiter von ihm zu berichten habe bis an seinen Tod am 4. Juli 1623, als eben seine componirten Werke, deren mehrere Hawkins und Burney uns aufbehalten haben. Der ebenfalls von den Engländern bewunderte Morley, mit dem B. in großer Einigkeit lebte, war sein vorzüglichster Schüler. Am bekanntesten und bewundertsten war sein Canon „Non nobis, Domine“, von dem es jedoch merkwürdig ist, daß er sich in keinem von ihm selbst herausgegebenen Werke findet, auch in keines Anderen Sammlungen vor dem Jahre 1652, wo ihn Hilton in eine Sammlung von Catches, Rounds und Canons unter Birds Namen zuerst mittheilte. Wahrscheinlich war er selbst zu ehrlich, das Stück für sein eigentliches Selbstwerk zu erklären, da das Thema schon vor ihm gebräuchlich gewesen und nur die Bearbeitung sein eigen war, was selbst Engländer zuzugeben sich genöthigt gesehen haben. Eine Sammlung Gesänge für 5 Stimmen wurde unter dem Titel gedruckt: Psalms, Sonetts and Songs of Sadness (Traurigkeit) and Pietie, of five parts 1588. — Liber primus sacrarum Cantionum, quinque vocum. 1589. — Songs of sundris natures etc. Gesänge verschiedener Art, einige ernst, andere fröhlich, passend für alle Gesellschaften und Stimmen. 1589. — Gradualia ac Cantiones sacrae. Liber primus et secundus. 1607. — Psalms, Songs and Sonnetts etc. d. i. Psalmen, Gesänge und Sonnette, einige feierlich, andere fröhlich, zum Leben der Worte eingerichtet, für Singstimmen oder Violen, zu 3—, 4—, 5 und 6 Stimmen. 1611. — Die erste Sammlung gab er gemeinschaftlich mit seinem Lehrer und Freund Tallis 1575 heraus unter dem Titel: Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thoma Tallisio et Guilielmo Birdo. London 1575 in 4. Am längsten ist in englischen Kirchen ein Gesang aus der Sammlung v. J. 1589 gesungen worden: „Civitas sancti tui“ mit untergelegtem eng. Texte. Einzelne Stücke liefern viele gemischte Sammlungen. — Für Orgel und Virginal soll er außerordentlich viel geschrieben haben, von dem wenig bekannt geworden ist. † b.

Birn heißt das obere Stück des Clarinetts oder Bassethorns, in welches das Mundstück oder der sogenannte Schnabel eingeschoben wird. Der Name Birn ist höchst wahrscheinlich von der Aehnlichkeit entlehnt, welche jenes kurze Rohrstück mit der bekannten Frucht dieses Namens hinsichtlich seiner äußern Form hat. An der Birn ist weder ein offenes noch

ein bedecktes Tonloch oder eine Klappe; sie dient nur zur Verlängerung des Rohrs. S. Bassethorn und Clarinett.

Birnbach, Carl Joseph, Violinvirtuose und Componist, wurde geb. 1751 in dem Dorfe Köpernik bei Neisse. Sohn eines wohlhabenden Bauers erhielt er neben dem öffentlichen Unterrichte in der Dorfschule auch Privatlectionen in der Musik, namentlich im Clavier= und Violinspiel, bei dem darin nicht ungeschickten Schullehrer, und kam 1761 aufs Gymnasium zu Neisse. In Allem, was er hier lernte, machte er schnelle Fortschritte, besonders aber in der Musik, so daß er bald selbst Unterricht darin geben und sich seinen Unterhalt, ja bei seiner außerordentlichen Sparsamkeit und seinem rastlosen Fleiße, als 15jähriger Knabe schon so viel verdienen konnte, seinen Eltern, die durch eine Feuersbrunst ihr ganzes Hab und Gut verloren hatten, ein kleines Häuschen wieder bauen zu lassen. Dieser Zug ächt kindlicher Liebe bewog den damals in Neisse gegenwärtigen fürstbischöflichen Capellmeister v. Dittersdorf, für des Knaben (der auch eine herrliche Discantstimme hatte) weitere Ausbildung in der Musik zu sorgen, und ihm mehrere Jahre lang unentgeltlichen Unterricht im Violinspielen zu ertheilen. Nach vollendetem Gymnasial=Cursus kam B. nach Breslau in die Dienste des Ministers Grafen von Hoym, in dessen Hause er die beste Gelegenheit fand, Unterricht im Clavier= und Violinspiele zu geben, so wie auch sich selbst noch weiter darin auszubilden. In diese Zeit fallen seine ersten Compositionsversuche mit einigen Claviersonaten; öffentlich zeigte er sich mit solchen jedoch erst als Castellan auf dem Bischofshofe und Regens Chori am Sandstift zu Breslau; und am erfolgreichsten später als fürstbischöflicher Hofvoigt. Der Einzug dieser, als überflüssig erachteten Stelle nach dem Tode des Fürstbischofs (5. Jan. 1795) verwickelte B. in einen verdrießlichen Proceß mit dem Fürsten von Hohenlohe=Bartenstein und veranlaßte ihn, Breslau zu verlassen. Er zog mit seiner zahlreichen Familie (15 Kinder) nach Berlin, um hier durch Musikunterricht sich und den Seinigen den nöthigen Unterhalt zu verschaffen. Als einem Fremden mußte ihm dies schwer fallen, und seine dürftige Lage verbesserte sich erst, als ihm nach Schluß jenes dreijährigen Processes die lebenslängliche Genießung seines Gehaltes als Hofvoigt zugesichert, und er demnächst auch als Kgl. Cammermusikus zu Berlin angestellt wurde. 1803 machte er mit seinem Sohne Heinrich (s. dies.) eine Kunstreise nach Warschau. Mancherlei günstige Umstände veranlaßten ihn, sich daselbst zu habilitiren und in Berlin mit 300 Rthlr. Pension seinen Abschied zu nehmen. 1804 verfiel er in eine epidemische Krankheit, erhielt nach seiner Genesung das Amt eines Capellmeisters an dem deutschen Theater zu Warschau, starb aber schon am 29. Mai 1805. Von seiner unermüdlichen Thätigkeit als Componist und seinem außerordentlichen Talent als Tonkünstler überhaupt zeugen 20 Quartette, 10 Violinconcerte, 15 Violinsolo's, 10 Sinfonien für großes Orchester, 16 Clavierconcerte, 25 Claviersonaten (mit und ohne Begleitung), mehrere Cantaten und Oratorien, Messen und endlich 2 Opern: „Sapphire" und „die Fischweiber in Paris". Gedruckt sind davon nur einige Quintette für Bogeninstrumente, mehrere Clavierconcerte und Sonaten, und 12 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Die übrigen Werke sind leider alle, bis auf 2 Clavier= und 1 Violinconcert, von denen seine folgenden beiden Söhne das Manuscript noch besitzen, verloren gegangen; wahrscheinlich in Folge der mehrmaligen entfernten Wohnortsveränderung, und, wie die Söhne versichern, durch Verleihen zum Abschreiben.

Birnbach, Heinrich August, Sohn des vorhergehenden, Kgl.

Cammermusikus zu Berlin, Violoncellist, Virtuos auf der Bogenguitarre und Componist, wurde geb. 1782 zu Breslau, erhielt seinen ersten Unterricht, obgleich katholisch, dennoch in der reformirten Schule daselbst; ging 1795 mit seinem Vater nach Berlin und widmete sich unter dessen Leitung dem Clavierspiele. Bald aber wandte sich seine Neigung dem Violoncell zu; ohne allen Unterricht (diesen zu bezahlen war nämlich sein Vater damals außer Stande) übte er sich fleißig darauf und brachte es binnen Kurzem so weit, daß er durch Unterrichtgeben seinen Unterhalt verdienen und 1802 in Wien an dem Theater an der Wien als Violoncellist angestellt werden konnte. Hier benutzte er mit Eifer die Unterweisung des rühmlichst bekannten Cellisten Anton Krafft. 1804 kam er als erster Cellist in die Capelle des Fürsten Lubomirsky in Landshut, 1807 aber wieder zurück nach Wien in die K. K. Hofkapelle, und als Guitarrenspieler, wozu er sich ebenfalls ohne allen besondern Unterricht ausgebildet hatte, an die beiden K. K. Hoftheater. In dieser Zeit gab er sein erstes Werk: 9 Märsche, und darauf 6 Ländler für die Guitarre, heraus. 1812 verließ er Wien in der Absicht, eine Kunstreise nach Petersburg zu machen, mußte aber in Pesth ein Engagement als Cellist annehmen, weil er des russisch-französischen Kriegs wegen keinen Paß erhalten konnte. In Pesth componirte er 2 Potpourri's und mehrere Variationen für die Guitarre, einige Tänze für's Clavier, 2 Concerte für das Violoncell mit Orchesterbegleitung, und eine Fantasie und mehrere Variationen für das Violoncell und die Guitarre concertante mit großem Orchester. 1822 kehrte er nach Wien zurück und blieb daselbst in seinen frühern Verhältnissen bis 1824. Während dieser Zeit war er der erste und einzige Künstler auf der Bogenguitarre (chitarra coll' arco oder guit. d'amour). Mehreremal ließ er sich mit dem größten Beifalle auf diesem Instrumente öffentlich hören, und componirte zu dem Behufe auch für dasselbe ein Concert und Variationen mit voller Orchesterbegleitung. Nach Berlin kam er 1825, auf einen Ruf dorthin als Violoncellist an die Kgl. Capelle. Er ließ sich zum erstenmale daselbst öffentlich hören mit seinem dritten in Berlin componirten Violoncellconcerte und mit Variationen für die Bogenguitarre. So groß aber auch der Beifall war, den er bis jetzt bei allen seinen öffentlichen Auftreten daselbst erhielt, so ist ihm immer doch die Erziehung seiner Kinder, namentlich eines hoffnungsvollen Knaben (jetzt, Jan. 1835, 15 Jahre alt), der in seinem 8 Jahre schon schwere Violincompositionen von Kreutzer mit bewunderungswürdiger Kraft und Gewandtheit öffentlich vortrug, stets die Hauptbeschäftigung geblieben, und das Ausland besuchte er daher nie wieder.

Birnbach, Joseph Benjamin Heinrich, bekannter aber nur unter dem Namen Heinrich, jüngerer Bruder des Letzteren, der geschickteste und achtungswertheste von dieser berühmten Künstlerfamilie, wie überhaupt ein durchbildeter und verdienstvoller Musiker, ist Lehrer seiner Kunst in Berlin, und geb. zu Breslau 1793. Seines zarten Körperbaues und schwächlicher Gesundheit wegen wurde ihm vor dem 7. Jahre keinerlei Unterricht zu Theil; mit welchen außerordentlichen musikalischen Talenten aber die Natur ihn begabt hatte, beweist folgender merkenswerther Vorfall, der zugleich die mächtigste Aufforderung für den Vater wurde, jetzt den Unterricht zu beginnen. Noch nicht volle sieben Jahre alt nämlich ging der Knabe eines Tags von selbst, ungeheißen ans Clavier und spielte nach einigen unbestimmten Griffen ein melodisch und harmonisch vollkommen richtig geordnetes kleines Stück. Der Vater war hoch erstaunt; der kleine Heinrich sollte das Gespielte wiederholen, wußte aber keinen Ton mehr davon. Alles, was ihm der Vater jetzt auf

dem Claviere zeigte, faßte er schnell auf; kaum 2, 3 oder 4mal vorgespielt spielte er fast jedes nicht zu lange und zu schwierige Tonstück richtig nach und nach 2 Jahren vermochte er es, Clavierconcerte von Mozart und eigens für ihn componirte Solosätze von seinem Vater mit Fertigkeit und Geschmack öffentlich vorzutragen. Es wurden mehrere Reisen gemacht mit dem liebenswürdigen kleinen 10jährigen Virtuosen und 1804 sogar die oben erwähnte (s. Carl Joseph Birnbach) große nach Warschau, wo er mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen wurde. Leider aber verlor er im folgenden Jahre schon in seinem Vater auch seinen einzigen Lehrer, und die Mutter, nicht in den Verhältnissen, ihn von anderen Meistern unterrichten zu lassen, mußte das aufkeimende Genie, das bei guter Pflege so viel Großes versprach, seiner eigenen Entwickelung überlassen. Bis zu seinem 15. Jahre blieb B. bei seiner Mutter und übte sich fleißig auf dem Claviere; alsdann machte er auf gut Glück eine kleine Kunstreise, die ihm aber so viel eintrug, daß er sich ein ganzes Jahr ernähren und dann nach Breslau, seinem Geburtsorte, gehen konnte, um durch Unterricht im Clavierspiele dort seine fernere Existenz zu sichern. Ein alter Freund seines verstorbenen Vaters ertheilte ihm jetzt auch unentgeltlich Unterricht in der Theorie der Musik, der, obschon nur 1½ Jahre dauernd, dennoch bei seinem rastlosen Fleiße von dem besten Erfolge seyn mußte. 1813 machte er eine Reise nach Pesth zu seinem Bruder (s. d. vorherg. Art.); ein selbst componirtes Clavierconcert, das er hier öffentlich vortrug, erhielt den lebhaftesten Beifall und brachte ihm die Einladung, in Pesth zu bleiben, und ein anderes im Geschmacke des ächt ungarischen Nationalcharakters, das mit wahrhaftem Enthusiasmus aufgenommen wurde, die Stelle eines Musikdirectors. Doch ging er 1815 wieder mit seiner Mutter nach Breslau zurück, weil dieselbe die vom Könige von Preußen ihr bewilligte Pension nicht länger im Auslande verzehren durfte, und privatisirte hier als Musiklehrer bis 1821. Während dieser Zeit componirte er 4 Clavier-, 7 Clarinett-, 1 Hoboen-, 1 Guitarren- und 1 Doppelconcert für 2 Claviere; mehrere Orchestersachen, als: Sinfonien und Ouvertüren; Gesänge; 6 Märsche für Janitscharenmusik, 2 Quintette für Pianoforte rc., 3 Claviersonaten mit Violinbegl., 3 andere kleinere, und mehrere Hefte Variationen für Pianof. und andere Instr. über beliebte Themata. Im J. 1821 ging er mit dem Titel eines Musikdirectors nach Berlin, und beschäftigt sich seit dieser Zeit daselbst mit dem besten Erfolge mit Unterrichte im Clavierspiele und in der Theorie der Musik überhaupt. Mehrere bedeutende Krankheiten haben ihn verhindert, in den letzten Jahren sich als Componist besonders thätig zu zeigen; dem ungeachtet aber schrieb er ein großes Quintett für Pianof. rc., mehrere Lieder und 4stimmige Gesänge, eine Cantate „die Herbstgedanken" für 4 Männerstimmen, ein Clavierconcert mit großem Orchester, eine Hymne für Zelter's Singacademie, und — was wir besonders werthschätzen — eine umfassende „Theorie der Tonkunst." Auch als Mitarbeiter an verschiedenen musikalischen Zeitschriften hat er mehrere vortreffliche theoretische Aufsätze geliefert. Als den gründlichsten und lesenswerthesten darunter bezeichnen wir den „über die einzelnen Sätze und Perioden eines Tonstücks und deren Verbindungen, und über die modulatorische Einrichtung desselben" in der Zeitschrift Cäcilia Bd 10. pag. 97. ff. — Als Componist wie als Virtuos nimmt Heinrich B. unstreitig einen hohen Rang ein; in letzterer Beziehung dürfen wir ihn dreist den größten Meistern Deutschlands an die Seite stellen. Als Componist macht er zwar weniger auf Tiefe des Gefühls und Gelehrsamkeit in der Ausar-

beitung seiner Werke, als auf Annehmlichkeit der Melodie und überhaupt angenehme Unterhaltung Anspruch; aber eben deswegen hat er auch eine so lebhafte Theilnahme gefunden in der großen Dilettantenwelt, wo die Schwierigkeit in der Ausführung seiner Compositionen selbst nicht daran hinderte. Dies ist freilich bei den meisten der Fall. Gewöhnlich verlangen sie viel Feuer und Fertigkeit im Allegro, große Gewandtheit und Leichtigkeit in der Behandlung oft nur gar zu breiter Figuren im Adagio, und außerdem viel Bedachtsamkeit und Delicatesse des Vortrags; alles das aber geht den Dilettanten zum größten Theile ab. Und wendet sich nun auf der anderen Seite wieder der gebildete Künstler und gediegene Virtuos, so wie auch schon der wirklich musikalisch gebildete Dilettant, lieber tiefer durchdachten Werken zu, so ist es leicht begreiflich, warum Birnbach's Dichtungen, so reich sie an Gesang, fließenden Melodien und wohltönenden, harmonischen Wendungen sind, dennoch nur selten angetroffen werden. Die am weitesten verbreiteten von ihnen sind 2 Claviersonaten mit obligater Violine (A dur und D moll, Leipz. b. Br. u. Härtel). Damit soll jedoch durchaus nichts zum Nachtheil der wahren Kunstkenntnisse dieses Tonsetzers gesagt seyn; im Gegentheil haben wir ihn als gründlichen Theoretiker, auch als gewandten Contrapunktisten, mehrfach so bewährt gefunden, daß wir das oben ausgesprochene allgemeine Urtheil nur hier wiederholen können. Findet sich in seinen praktischen Werken keine namhafte Spur davon, so ist das etwas ganz Anderes. D.

Bis (lat. — zweimal) wird in den Notenstimmen über diejenigen kurzen Stellen der Melodie gesetzt, welche zweimal unmittelbar nach einander vorgetragen, also wiederholt werden sollen. Gewöhnlich werden solche Stellen auch außerdem noch von dem kleinen Wiederholungszeichen eingeschlossen und mit einem Bogen eingeklammert.

Bischoff. Unter diesen Namen hat sich eine Künstlerfamilie von 5 Brüdern aus Nürnberg bekannt gemacht, deren Vater Stadttrompeter und ein geschickter Mechaniker war, als welche sich auch die Söhne auszeichneten. Der älteste, Johann Georg, geb. 1733, folgte dem Vater als Rathstrompeter und spielte die Violine sehr fertig und angenehm, worin er sich als Cammermusiker in Sondershausen 1758 hervorthat, ging aber 1760 wieder nach Nürnberg. Als Mechanicus bewies er große Einsichten und war ein besonderer Virtuos auf 4 Pauken. Es ist eigen, daß mehrere dieser Brüder eine absonderliche Liebhaberei dafür hegten und die bewundernswürdigste Fertigkeit darin zeigten. — Der zweite, auch Joh. Georg getauft, geb. 1735, war gleichfalls tüchtiger Mechaniker, Trompeter und Violoncellspieler. 1780 kamen zu Amsterdam VI Violoncell-Solo's (op. I) und „Air varié pour le Violoncelle et Basse" heraus. — Der dritte Bruder, Joh. Friedrich, gehört nur seiner Liebhaberei für das Paukenschlagen wegen hieher; er war Kupferstecher. — Der vierte, Joh. Carl, gleichfalls tüchtiger Mechanicus und Violoncellspieler, wurde Cammermusicus zu Dessau und ist merkwürdig wegen Erfindung eines Instrumentes, das er Harmonicello nannte, wovon manches Sonderbare berichtet worden ist. Die deutlichste Beschreibung davon liefert die allg. Leipz. musikal. Zeitung, Jahrg. 1801 S. 366, wo es heißt: „Es hat mit dem Violoncell die meiste Aehnlichkeit, ist aber mit 5 Darmsaiten bezogen, unter welchen sich 10 Drahtsaiten befinden, die harmonisch gestimmt sind und auf einem besonderen Griffbrette auch allein gespielt werden können. Herr B. hat schon sonst als Violoncellist viele Reisen gemacht, und sein schöner

Ton und sein vortrefflicher Vortrag verdienen auch gewiß auf dem Harmonicello den Beifall, welchen er sich hier erworben hat. Damals dichtete man für ihn:

Süße Ruh und hoher Andacht Wonnegefühle
Strömt die harmonische Lyra, die Dir ein Himmlischer brachte.
Leise bebet sie noch die Sehnsucht glühender Liebe,
Wenn der verschwisterten Saite den schwellenden Ton Du entlockest.
Horcht! Froh endet das Lied! — O wär's Deines Lebens Gemälde!

1797 hatte er sich auf diesem neuen Instrumente bereits in Hamburg hören lassen. Gerber schreibt ihm auch die seinem zweiten Bruder zugehörigen in Amsterdam gestochenen zwei Werkchen für das Violoncell zu. — Der fünfte Bruder hieß sonderbar wieder wie der dritte, Joh. Friedrich, geb. 1748, ein ganz außerordentlicher Pauker und als solcher beim Hofgarderegiment zu Anspach angestellt. Er soll 17 Pauken geschlagen haben. Das heißt mal ein Concertpauker! —

Von einem Componisten des 16ten Jahrh., Melchior Bischoff, geb. zu Pößnek am 20. Mai 1547 führt Bodenschatz in seinem Florilegio mehrere Compositionen auf. Vom Schulmeister zu Rudolstadt 1565 durchlief er die Reihe geistlicher Aemter bis zum Generalsuperintendent zu Coburg 1599, wo er am 19. Decbr. 1614 starb.

Bischoff, Georg Friedrich, welcher als Cantor in Frankenhausen, jung, thätig, unternehmend, mit Leidenschaft der Tonkunst ergeben, keine Mühen und Kosten scheuete, große Musikfeste in Teutschland zu veranstalten, wie sie bisher in allen Ländern, etwa England ausgenommen und einzelne große Hoffestlichkeiten, unerhört gewesen waren. Schon 1804 hatte er mit Glück den ersten Versuch in Frankenhausen durchgeführt, die bedeutendsten Musikfreunde einer weiten Umgegend zu gemeinschaftlichen Aufführungen größerer Tonstücke zu vereinigen. Bürgerlicher Nachtheil des Aufwandes wegen konnte ihn nicht abhalten, das begonnene Werk immer ins Bedeutendere zu heben. So kam denn 1810 das erste wirklich große Musikfest am 20. und 21. Juni in Frankenhausen zu Stande, wo unter der Direction des Concertmeisters Fischers aus Erfurt Haydn's Schöpfung gegeben wurde und mehrere andere ausgezeichnete Werke, von tüchtigen Musikern vorgetragen. Eine genaue Beschreibung dieses ersten großen Musikfestes liest man in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1810 S. 745. Seit dieser Zeit hat der feurige Mann noch viele veranstaltet und durch das Gelingen dieser thüringischen Vereine alle übrige, die nun in unserm Vaterlande bestehen, z. B. die Elbmusikfeste, hervorgerufen (s. Musikfeste). 1816 wurde er als Musikdirector, Cantor und Schullehrer nach Hildesheim versetzt, wo er auch zum Vortheil der Tonkunst überhaupt, als im Besondern der dortigen Winterconcerte einer Singacademie vorsteht.

G. W. Fink.

Letzterer Georg Friedrich Bischoff, auch Director eines unter seiner Leitung stets florirenden öffentlichen Singchors zu Hildesheim und tüchtiger Violinspieler, wurde geb. 1780 zu Elrich, einem kleinen Städtchen in der Grafschaft Hohenstein. Seine Lehrer in der Musik waren zuerst sein Vater, nachher der Concertmeister Willing in Nordhausen, wo er das Gymnasium bis 1800 frequentirte. Von 1800 bis 1802 studirte er Theologie in Leipzig; 1802 kam er nach Frankenhausen. Seine Liebe zur Musik geht so weit, daß er derselben Alles zu opfern bereit ist. Seine Gattin hatte ihm ein namhaftes Vermögen zugebracht; die Veranstaltung der vielen großen Musikfeste aber hat es bis auf fast Nichts verringert. Es verdienen von

denselben noch die zu Hanover, Quedlinburg, Hildesheim, Helmstädt, Bückeburg und Pyrmont angeführt zu werden. Als Musiklehrer am Lyceum wußte der rastlos thätige, und höchst liebreiche, gefällige Mann das Consistorium zu Hanover zu der Verordnung zu bewegen, daß alle sich zum Studium der Theologie vorbereitenden Schüler auch Musik und besonders Singen lernen müssen, wodurch er dann eins der sichersten und größten Singchöre erhalten hat. Componirt hat er Vieles; gedruckt sind davon aber nur mehrere Gesänge, Lieder, Variationen für Clavier (das er selbst fertig spielt) und vorzüglich 50 Lieder für Schüler. Sein Unterricht in der Musik, namentlich im Gesange, ist gründlich und hat neben dem eigentlich Practischen stets auch die Bildung des Geschmacks und die Aufweckung des Sinnes für gediegene Musik zum Zweck, was nicht weniger ihm als Verdienst angerechnet werden muß. Ueberhaupt ist jenes, die Verbreitung und Erhebung der ächten Kunst, das einzige Ziel, nach welchem er bei allen seinen Unternehmungen strebt, und die Motive, die ihn dabei leitet.

die Red.

Biscróma ist der italienische Name des Zweiunddreißigtheils, oder eigentlich wörtlich: der dreimal geschwänzten Note. In der Mehrzahl sagt man Biscróme.

Bisser (von bis sex — zweimal sechs) oder **Zwölfsaiter** nannte der Sänger Vanhecke in Paris das von ihm im Jahr 1770 erfundene Guitarren-Instrument nach der Anzahl der Saiten, womit er dasselbe bezog. Die äußere Form und auch zum größten Theile die Behandlungsart dieses Instruments gleicht mit wenigem Unterschiede der der Guitarre und der Laute; es hat einen ungewölbten platten Körper, ein zwar kurzes aber sehr breites Griffbrett mit vielen Bunden oder Satteln, und einen Tonumfang von 3½ Octaven. Die 6 höheren Saiten liegen über dem Griffbrette, die 6 tieferen aber neben demselben, weil beim Spiele der Ton derselben, der gleichsam als harmonischer Grundton gilt, nicht durch Auflegen der Finger verändert wird. Die Vorzüge, welche es vor der gewöhnlichen Guitarre und Laute hat, bestehen einzig nur in der größeren Tauglichkeit zur Ausführung combinirterer Tonsätze; doch bedarf es dazu auch wieder einer besonderen mechanischen Spielfertigkeit, die fast schwerer und langsamer noch erworben wird als auf der Guitarre. Der Ton an sich ist zwar angenehmer, aber eben so matt und trocken als auf dieser, und daher doch zweckmäßiger zum Accompagnement eines einstimmigen Gesanges oder eines anderen einstimmigen Instruments (Flöte) zu verwenden als zum Vortrage eigener selbstständiger Tonstücke; zumal da auch die durch seine Zusammenstellung entstehende Accordenfolge oder Harmonie in ziemlich nur gleich engen Grenzen sich bewegen kann als bei der Guitarre, also immer an Unvollkommenheit leidet. Mit der Bekanntmachung des Instruments gab der Erfinder zugleich ein kleines Werk in französischer Sprache heraus, worin er neben der ausführlichen Beschreibung desselben auch die Art und Weise seiner practischen Behandlung lehrt. Der erste Instrumentenmacher, welcher es verfertigte, war der bekannte Lautenmacher Nadermann in Paris.

br.

Bis unca (lat.) — zweimal gekrümmt; so wird, besonders in den älteren musikalischen Lehrbüchern, zuweilen auch das Sechszehntheil genannt, weil dasselbe zwei Querstriche oder einen doppelten Hacken hat.

Bitzenberg, Madame, Claviervirtuosin und Lehrerin ihrer Kunst, lebte zu Wien, und stand besonders in den Jahren von 1790 bis 1808 da-

selbst in hohem Ansehn, nicht nur wegen ihres glänzenden fertigen Spiels, sondern auch wegen des gründlichen Unterrichts, den sie darin ertheilte. Ueberhaupt rühmte man ihre vielseitige und gründliche musikalische Bildung. Sie war eine geborne Huber, und zeichnete sich auch als Sängerin und geschmackvolle Violinspielerin vortheilhaft aus. Ihre näheren Lebensverhältnisse sind unbekannt geblieben.

Biumi, Giacomo Filippo, ein berühmter italienischer Componist des 17ten Jahrhunderts, aus Mailand gebürtig, war zuerst Organist an der dasigen Kirche della Passione, dann an der Kirche di S. Ambrogio, und kam endlich an den Dom, in welcher Stelle er 1652 starb. Es sind viele seiner Werke gedruckt worden; besonders 4=, 5=, 6=, 7= und achtstimmige Magnificate; vierstimmige Fantasien; 2= 3= und 4stimmige Motetten, und „Canzoni da suonar alla Francese à 4 et 8 voci." Auch Bergameno hat in seinem „Parnass. mus. Ferdin. Venet. 1615" mehrere Compositionen von B. mitgetheilt. 39.

Bizzarria oder **Bizarria** — eigentl. wörtlich: fantastische Grille, Eigensinn, witziger Einfall, Zorn, Hitze. In der Musik bezeichnet dieser Ausdruck, der aus dem Italienischen entlehnt ist, eine Art freie Fantasie, die aber nach der ursprünglichen Bedeutung desselben die Darstellung des Seltsamen, eines heftigen, aufgeregten, gleichsam zornigen Gefühls zum Gegenstande hat, daher auch ihre Harmonien auf eine wunderliche, bizarre, überraschende, aber immer doch sinnreiche und kunstgerechte Art ordnet, möglichst reich ist an witzigen melodischen Einfällen, und vom lebhaftesten Tempo. Vergl. d. Art. Fantasie. Es kommen solche Tondichtungen als eigentlich selbstständige Compositionen nur sehr selten vor, so wie das Bizarre selbst, wenn auch im Allgemeinen eine ästhetische, so doch eine der musikalischen Kunst schlechterdings fremde Eigenschaft ist, und keinen eigenthümlichen Genre derselben bildet; vielmehr sind jene meistens nur musikal. Improvisationen oder Ergüsse zufälliger Laune. Das Scherzo oder Scherzando (s. dies.) bildet eine Unterart der Bizzarria. Dr. Sch.

Blaha, Vincenz von, Dr. phil. et med., Professor der Technologie, Naturgesch. und Geographie zu Prag, geb. daselbst 1764, ein gelehrter Mann und denkender Musiker, der leider aber seine vielseitigen Kenntnisse in der musikalischen Kunst weniger zu deren Förderung als deren Verderben anwandte und einst, als er noch für den gebildetsten Musiker seiner Vaterstadt galt, offenbar als musikal. Charlatan den nachtheiligsten Einfluß auf den Kunstgeschmack seiner Umgebung ausübte. Wir übergehen alle Unternehmungen, die sein Wirken in dieser Hinsicht characterisiren und führen nur die Erfindung eines Instruments an, die in sofern sein Andenken bei den Musikern erhalten wird, als sie, obgleich auf denselben Zweck hinausgehend, dennoch viel Scharfsinn und Kunstkenntniß verräth, von seiner Seite auch das gelungene Product eines mehrjährigen Nachdenkens genannt wurde. Im J. 1795 nämlich bauete er ein Fortepiano in Flügelform; an demselben waren angebracht: 1) eine vollständige Janitscharenmusik (hinter seidenen Vorhängen), die vermittelst eines Pedals in Bewegung gesetzt wurde; 2) ein Orgelflötenregister mit einer besonderen Claviatur und einem Blasbalge (unter dem Instr.); 3) eine Trommel und Querpfeife; 4) eine Maschine, die, durch ein Pedal in Bewegung gesetzt, das Geräusch des Sturmwindes, Hagels u. Donnerwetters täuschend nachahmte; 5) eine andere zur Nachahmung des Schnarrens der Sackpfeife und des Geklappers der spanischen Castagnetten; 6) ein Cylinder, in welchem, nachdem er in

Bewegung gesetzt war, eine Masse Schrotkörner herabfielen und das Geräusch eines heftigen Regenstromes und dergl. nachahmten; und 7) eine schmetternde Trompete, durch einen Blasbalg intonirt. Ein Ohrenzeuge von dem Getöse dieses compendiösen Instrumentes sagt bei Gelegenheit einer Beschreibung desselben höchst naiv: „recht erquickend ist die Stille, welche nach dem beängstigenden Ungewitter eintritt.“ Einen passenden Namen wußte Blaha seinem Instrumente nicht zu geben. Es war ihm ein Wunder, das Namen nicht nennen, kein Instrumentenmacher aber auch oder Mechaniker je nachgemacht hat; warum? — gewiß nicht der Unmöglichkeit wegen. Bei dem Spiel des Instrumentes pflegte B. auch zu singen, meistens eigens von ihm selbst zu dem Donnerwetter componirte Lieder; oder ein kleines mit einer Messingzunge versehenes Röhrchen in den Mund zu nehmen, auf welchem er verschiedene melodische Sätze im Tone eines Fagotts zu blasen verstand. Anfangs fanden die Prager Gefallen an dieser Spielerei; die nachgehends aber erfolgte Anstellung tüchtigerer Lehrer am dortigen Conservatorium machte Blaha's Ansehn in musikalischer Hinsicht bald ein Ende. — tt.

Blahetka, Leopoldine, eine höchst talentvolle, mit Recht gefeierte und vielleicht die fertigste und geschmackvollste Pianistin jetziger Zeit; geb. zu Guntramsdorf, nächst Wien, den 15. November 1811. — Ihre erste Lehrerin war die eigene Mutter, Tochter und Schwester der bekannten Musikhändler Traeg, zugleich auch Virtuosin auf der Harmonika. — Das eigentliche Fundament zu ihrer künstlerischen Ausbildung legte Joachim Hoffmann (s. dies.); Joseph Czerny (s. dies.) vollführte den Bau; Hieronimus Payr, Moscheles und Kalkbrenner wetteiferten bei der Ausschmückung, und Simon Sechter weihete die Neophite ein in die Geheimnisse der Setzkunst. Mit überraschendem Erfolge producirte sich das achtjährige Mädchen schon öffentlich; mit ihrer rasch fortschreitenden Ausbildung wuchs auch lavinenartig der Beifall, in welchen, bei verschiedenen Ausflügen, auch frohlockend die Nachbarstaaten einstimmten; ja, ihre seit einigen Jahren angetretene Kunstreise durch Deutschland, Holland, England und Frankreich, gleicht vielmehr einem Triumphzuge, und viele Fürstenhöfe haben durch kostbare Andenken ihre mit seltener Bescheidenheit gepaarte Meisterschaft belohnt. Gegenwärtig (Herbst 1834) soll sie sich in Boulogne sur mêr aufhalten. — Von ihrer Composition sind bereits mehrere, ungemein brillante Bravour-Stücke mit Orchesterbegleitung erschienen: Concerte, Variationen über beliebte Themata, Rondo's und dergl., welche nie, am wenigsten aber unter den Zauber-Händen der Verfasserin, ihre anziehende Wirkung verfehlen, und auch bezüglich des intensiven Kunstwerthes, in sofern solcher von dieser Gattung gefordert werden kann, keine untergeordnete Rangstufe einnehmen. 81.

Blainville, Charles Henry de, Violoncellist und Musikmeister zu Paris, geb. daselbst 1725 und gestorben 1786, ein in mehrlei Hinsicht merkenswerther Tonkünstler. Die Compositionen, welche dieser, als Virtuos sehr gerühmte, Meister im Concert spirit. zur Aufführung brachte, wollten niemals gefallen; das machte ihm alles Notenschreiben verhaßt. Von einer gewissen Ruhmsucht getrieben trat er nun als musikalischer Schriftsteller auf und verfaßte 1751 „l'Harmonie theorico-pratique.“ Das einzige Neue, was er in diesem kurzgefaßten Werke zu Tage brachte, war die Hypothese, daß zwischen Dur und Moll nothwendig noch eine andere Tonart oder ein Modus tertius statt finden müsse, welcher weder das Eine,

noch das Andere sey. Er componirte eine Sinfonie in dieser neutralisirten Tonart, und legte derselben die Leiter e f g a h c d e zum Grunde. Natürlich konnten die Theoretiker, deren auch die damalige französische Schule tüchtige besaß, sich nicht damit befreunden. Rousseau und Serre traten in dem „Mercure de France“ als seine heftigsten Gegner auf, und hatten die Freude, mancherlei Abgeschmacktheiten in besonderen Antwortschreiben dem ereiferten B. abzulocken, die auf der anderen Seite jedoch wieder spitzfindig genug, und somit nicht ohne alles Verdienst waren, Serre zu der Herausgabe seines vortrefflichen Werkes: „Essais sur les Principes de l'harmonie,“ zu veranlassen. Ganz abwenden von seiner einmal fix gefaßten Idee konnte B. sich nicht, war er auch historisch überzeugt worden, daß das, was er eine neue Erfindung nannte, man vor Jahrhunderten schon als eine Ungereimtheit gehalten hatte. Er schrieb ferner: „L'Esprit de l'art musical, ou reflexions sur la musique et ses differentes parties,“ Genf 1754, und Paris 1765, von Hiller auch ins Deutsche übersetzt; und dann 1767 die große Histoire générale, critique et philologique de la Musique,“ die jedoch eben so wenig als alle seine früheren Werke eine lebhaftere Theilnahme bei dem musikalischen Publicum fand, weil er auch darin noch auf jene Idee eines dritten Modi zurückkam, und außerdem nichts in dem weiten Gebiete der Geschichte aufhellte, was nicht schon vor ihm von Anderen erzählt worden oder klar gewesen wäre. Von seinen Compositionen sind nur einige Arietten und andere Kleinigkeiten gedruckt worden. K.

Blamont, François Colin de, wurde geb. zu Versailles am 22. Nov. 1690; studirte die Musik unter der Leitung seines Vaters, welcher Königl. Cammermusicus war; wurde in seinem 17ten Jahre als Violinist Mitglied des Concerts der Herzogin von Maine; durch sein ausdrucksvolles Spiel und die Composition der Cantate „Circé“ von Rousseau erwarb er sich die Freundschaft des Lalande, dessen vertrauter Umgang nur von dem vortheilhaftesten Einflusse auf ihn seyn konnte und seine außerordentlichen Talente noch immer mehr entwickeln mußte. 1719 wurde er Oberaufseher der Musik des St. Michel-Ordens, welche Stelle bisher ein Sohn des berühmten Lully bekleidet hatte, und das Werk: „Fetes grecques et romaines,“ welches er 1722 herausgab, brachte ihm den Ruf eines der größten Componisten Frankreichs; der König erhob ihn in den Adelstand, ernannte ihn zum Ritter des St. Michel-Ordens, und zum Capellmeister seiner Cammermusik. Als solcher lebte er dann zu Versailles, geliebt und geehrt von Allen, bis in sein 70stes Jahr; er starb am 14. Febr. 1760. Von seinen zahlreichen Compositionen verdienen hier noch angeführt zu werden die Opern: „Fêtes de Thétis“ (den dritten Act derselben hat Bury componirt); „Jupiter vainqueur des Titans“ (ebenfalls mit Bury zusammen); „les Caracteres de l'amour;“ „Diane et Endymion;“ „Parnasse lyrique;“ „Zephire et Flore;“ „Caprice d'Erato;“ und „Retour des Dieux.“ Blankenburg führt in seinen Zusätzen zu Sulzers Theorie der schönen Künste Bd. II. p. 411. auch eine kleine Schrift: „Essai sur les gouts anc. et mod. de la Musique franc. Paris 1754. 4.“ von einem gewissen Colin de Blamont an. Es ist höchst wahrscheinlich, daß dies unser Blamont, der berühmte Componist, ist; allein mit Bestimmtheit läßt sich doch darüber nichts sagen, da er sonst gar nicht als Schriftsteller bekannt geworden ist.

Blanchard, Esprit Joseph Antoine, Ritter des Königlichen St. Michel-Ordens und Königl. Capellmeister zu Paris, war geboren zu Pernes im Comitat Avignon am 29. Febr. 1696, Sohn eines Arztes, ein musikal. Genie, Schüler des verdienstvollen und als Lehrer des berühmten

Campra bekannten Capellmeisters Poitevin zu Aix, wo er als Capellknabe in der Metropolitankirche die Chöre mitsang; in seinem 21sten J. wurde er Musikdirector an dem Capitel St. Victor zu Marseille; von da ging er nach Toulon, Besançon und endlich nach Amiens. 1737 führte er sein vortreffliches „Laudate Dominum" vor dem Könige auf, und erhielt die, durch den Tod des Bernier erledigte, Musikmeisterstelle. 1742 wurde er Prior und Pensionair einer Abtey; 1748 Oberaufseher über die Königl. Capellknaben. Nach der Zeit verließ er den geistl. Stand, verheirathete sich, und wurde vom Könige, aus Anerkennung seiner vielen Verdienste um die Erhebung der Tonkunst und namentlich die Verbesserung des Chorgesanges, in den Adelstand erhoben. 1764 erhielt er an der Stelle des Rameau das Ritterkreuz des St. Michel=Ordens, nachdem er 1761 schon zum Königl. Capellmeister ernannt worden war, und starb als solcher endlich zu Versailles am 10. April 1770, hochgeachtet als Mensch, und berühmt als Componist und Tonkünstler überhaupt. Er soll sehr thätig gewesen seyn und Viel componirt haben; doch ist keins von seinen Werken für unsere Zeit aufbewahrt oder bekannter geworden. Vielleicht liegen noch Einige davon in den Kirchen=Archiven zu Amiens und Versailles. —m—.

Blanchard, Auguste, s. Madame Zimbar.

Blanche (franz. — weiß) nennen die Franzosen die sogenannt weiße, oder halbe Takt=, Zweiviertelnote.

Blanchini (zu unterscheiden von Blangini) Francesco, geb. zu Verona am 13. December 1662, war von adelicher Geburt, Anfangs Bibliothekar des Cardinals Ottoboni zu Rom und Canonicus zu St. Lorenzo in Damasco, dann Päbstlicher Hausprälat, und st. als solcher am 2. März 1729. Das Werk, welches diesem sehr gelehrten, frommen Manne, gründlich gebildeten und denkenden Musiker, auch Maler, einen Platz hier zum unvergänglichen Andenken einräumt, heißt „De tribus generibus instrumentorum musicae veterum Organicae Dissertatio;" es erschien gedruckt erst 1742 zu Rom, mit einer Menge Kupfertafeln, worauf die Instrumente der alten Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer abgebildet sind, zu besserem Verständniß der im Texte enthaltenen ausführlichen Beschreibung. 48.

Blanckenmüller oder Blanckmüller, George, ein berühmter Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts, der zugleich ein fruchtbarer Componist gewesen seyn soll. Was unsere Zeit noch von seinen Werken besitzt, das findet sich in Salbinger's „Concentus 4, 5, 6 et 8 voc." Augsburg 1545; und unter den Handschriften der Bibliothek zu München, wo der Cod. 22 eine Sammlung vier= bis 6stimmiger Motetten enthält, unter denen auch einige von diesem alten Meister. Unrichtig heißt er daselbst aber Planckmüller, welches wahrscheinlich ein Schreibfehler ist.

Blangini, Giuseppe Marco Maria Felice (im Deutschen nur Felix). Dieser berühmte und wirklich auch verdienstvolle dramatische und liebliche Liedercomponist, jetzt abwechselnd zu Paris, Turin und Neapel lebend, wurde geb. zu Turin 1781; das unverkennbare große Talent für Musik, welches er in frühester Jugend schon an den Tag legte, bestimmte seine wohlhabenden Eltern, ihn ganz dieser Kunst zu widmen; er erhielt Unterricht auf allen möglichen Instrumenten und wurde als 10jähriger Knabe, schon Virtuos auf der Orgel, für welche er immer eine besondere Vorliebe hegte, in der Composition ein Schüler des rühmlichst bekannten Abt Ottani, der damals Capellmeister an der Domkirche zu Turin war. In den Jahren 1793 und 1794, also als 12= und 13jähriger Knabe, war er

Gehülfsorganist an dieser Kirche und hatte als solcher den Chorgesang zu begleiten. Seine ersten Compositionsversuche fallen in das Jahr 1795, wo eine Messe mit vollständigem Orchester von ihm aufgeführt wurde, die den lebhaftesten Beifall erhielt. 1799 wandte er sich nach Paris, und privatisirte hier einige Jahre als Musiklehrer, mehr aber um sich selbst noch durch den Umgang mit den damals beliebtesten Tonsetzern weiter auszubilden, als Andere in der Kunst zu erziehen. Mehrere größere Instrumentalsätze, auch ein kleines Intermezzo, welche er in dieser Zeit zur Aufführung brachte, bekundeten sein Talent für die Oper. Er erhielt den Auftrag, die von Della Maria unvollendet gelassene „falsche Dame" zu beendigen. Was er von dieser Oper als Eigenthum ansprechen durfte, war nun zwar noch nichts anderes als eine Jugendarbeit, allein offenkundig das Werk eines im Werden begriffenen, vielversprechenden genialen Künstlers. Mit bewundernswerther Gewandtheit hatte er das von seinem Vorgänger schon Gegebene mit dem Seinigen zu einem vollständigen Ganzen verwebt, mit vielem Geschick die bereits erlangte Bühnenkenntniß benutzt, und nur die jugendliche Frische, das kräftige aber noch nicht ausdauernde Gemüth war der künstlerischen Einheit, die stets nur aus einem tief männlichen Durchempfinden und gereiften Durchdenken erstehen kann, hinderlich in den Weg getreten. Die Menge erkennt das nicht sogleich, am allerwenigsten die französische; je überraschender sich ihr die Harmonien in wechselnden Massen zuwälzen, desto beifälliger werden sie von ihr aufgenommen, wenn nur der melodische Strom die Bahn bricht; und diesen in seiner ganzen Gewalt mit rhythmischen Wellen sich ergießen zu lassen, das verstand schon damals Blangini, der selbst ein vortrefflicher Tenorsänger, und bereits tief eingeweiht war in den leichten unbeständigen Geschmack des Pariser Publicums. Seine Oper machte Glück, und ihm Muth, um auch mit einer anderen, im Stillen schon verfertigten („Nephtali" oder „die Macht des Glaubens") hervorzutreten. Auch diese erhielt Beifall bei Priestern und Laien der Kunst, und es folgte bald darauf „Zelie und Terville." Damit hatte B. sein Ansehn als Künstler in Frankreich begründet. Rühmlichst müssen wir ihm jedoch nachsagen, daß in diesem letzteren Werke die Franzismen nur als Mittel zur Einführung und daher als weniger der Critik ausgestellte Nebendinge erscheinen, wie z. B. das Kecke in den Modulationen, das Fliegende, und oft nur zu Süßliche in den Melodien; aus der Tiefe schaut deutlich das ernste Bestreben hervor, den Forderungen der höheren Kunst zu genügen. Darauf gingen auch seine in jener Zeit häufig angestellten Privatconcerte hinaus, in denen er seinen wohltönenden, ausdrucksvollen Gesang mit Geschmack und tiefer Einsicht selbst begleitete, und die nach und nach immer mehr der Sammelplatz wurden aller Kenner und Verehrer der Musik. Im J. 1805 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Churpfalzbayerischer wirklicher Capellmeister. Die Oper, welche diesen Ruf veranlaßt hatte und unter seiner eigenen Direction in München aufgeführt worden war, hieß „der Califenstreich;" ein durchdachtes Werk, reich an Melodien, aber auch voller wenigsagender Theatereffecte. 1806 ernannte ihn die Prinzessin Borghese zu ihrem Musik- und Concertmeister, und 1809 berief ihn der König von Westphalen in gleicher Eigenschaft nach Cassel an die Stelle des würdigen Reichardt. Nach der westphälischen Zeit, wo der Hof und Alles, was dazu gehörte, aus Cassel flüchten mußte, ging er nach München zurück, brachte dort seine in Cassel componirte Oper „Trajan in Dacien" aufs Theater, und wandte sich dann, da er keine Anstellung daselbst finden konnte, nach Paris, um nie wieder nach Deutsch-

land zurückzukehren. Von seinen nach dieser Zeit componirten Werken, die auch in Deutschland bekannter geworden sind, führen wir noch an: eine lange Reihe von Romanzen (meistens aus seinen Opern extrahirt), Nocturnen für eine und mehrere Stimmen; Arien und Arietten (einzeln und in größeren Sammlungen); Bolero's &c. Reine Instrumentalsachen sind außer einigen Sonaten für Clavier und Harfe keine von ihm gedruckt worden; ebenso von seinen Opern unsers Wissens auch nur „Nephthali.“ In Italien heißt B. nicht anders als der musikalische Anacreon. Damit aber ist auch seine künstlerische Person am besten characterisirt. Alle seine musikalisch-dramatischen Dichtungen sind ächt lyrischer Natur, die komischen wie die heroischen Opern; ihre Gesänge und Arien, woran sie meistens sehr reich sind, dürfen Ideale zarter, von der Leichtigkeit natürlicher Anmuth geleiteter Grazie und Naivität genannt werden. Man hat ihm wohl schon zum Vorwurfe gemacht, daß er dieser, die Italiener besonders ansprechenden, Eigenschaft eine gewisse geist- und sinnvolle Kunsttiefe hintenansetze; allein wer da weiß, wie schwer jene Eigenschaft des ächt Lyrischen in der musikalischen Composition zu erreichen ist, der wird B. eben so wenig eine Tiefe des Gemüths als des Geistes, überhaupt eine von Grund aus ästhetische Bildung absprechen wollen; und versteht man unter jener Kunsttiefe nichts als eine trockene und profane Schul-Gerechtigkeit und Gelahrtheit im Tonsatze, so vermissen wir, und mit uns wohl jeder wahrhaft Kunstsinnige, diese weit lieber an dem dichtenden Künstler, als jene Anmuth und Grazie, die den Inbegriff alles Schönen ausmacht, zu dessen Bildung doch der Künstler einzig und allein nur berufen ist. Selbst ein Mozart und Haydn, ein Bach und Beethoven, die doch von jenen schulweisen Critikern so hoch gepriesen und verehrt werden, scheuten sich nicht, den schulgerechten Satz aufzuopfern, wo es galt Schönes, die Grazie zu gestalten, und in jenem sich keine Mittel dazu vorfanden. Beispiele anzuführen würde hier zu weitläuftig seyn. Wie weit übrigens der steife Contrapunct den Operncomponisten führt, das erfahren wir ja auch jetzt noch oft genug beim Anhören z. B. einiger Opern von Lindpaintner, auch von Spohr und Spontini. Was B. allenfalls zum Vorwurfe gemacht werden kann, das ist die, oft bis zur Ermüdung große, Ausdehnung seiner recitativischen Gesänge, Arien und Duette, woraus denn ein Mangel an schönem Wechsel mit Chören und dergleichen hervorgeht. Und dies macht es wohl, warum in Deutschland so wenige Opern von ihm gegeben werden, in Italien und Frankreich dieselben aber beliebter sind. st.

Blankenburg, Christian Friedrich von, der verdienstvolle Herausgeber und Vermehrer von Sulzers „Theorie der schönen Künste,“ war geb. unweit Kolberg am 24. Jan. 1744, ein Verwandter von Kleist, frequentirte bis zu seinem 17ten Jahre die Königl. Militairschule zu Berlin, wurde dann Offizier, und zeichnete sich als Adjutant des Krokowschen Dragonerregiments in mehreren Schlachten des siebenjährigen Krieges rühmlichst aus. 1777 erhielt er geschwächter Gesundheit wegen als Hauptmann seinen Abschied. Er habilitirte sich in Leipzig, trat mit Weiße und Zollikofer in die engste Verbindung, und beschäftigte sich von da an mit literarischen, besonders schön-wissenschaftlichen und artistischen Arbeiten. Er hatte viel Geschmack und sich eine weite Umsicht in den Gebieten der verschiedenen Künste, namentlich ihrer Literatur, erworben; und die Vorsicht, mit welcher er von seinen reichen Kenntnissen Gebrauch zu machen pflegte, giebt daher seinen zahlreichen Zusätzen zu Sulzers Theorie, auch für den Musiker, einen besonderen Werth, obschon sie zum größten Theile nur rein li-

terarisch sind. Dieselben erschienen verbunden mit der durch ihn besorgten Ausgabe in den Jahren 1792 und 1793; um sie jedoch auch für die Besitzer der ersten Ausgabe von 1786 nutzbar zu machen, wurden sie einzeln gedruckt in 3 Bänden 1796—1798. Er erlebte nur das Erscheinen des ersten Bandes, da der Tod ihn schon am 4. Mai 1796 überraschte; der 2te und 3te Band ist von einer anderen Hand besorgt worden. Sein getreues Bildniß steht als Titelkupfer vor dem 90sten Bande der „Allgemeinen deutschen Bibliothek." Dr. Sch.

Blarren oder **Plärren** wird vom Tone einer Zungenstimme gesagt, wenn er widerlich stark, oft sogar unklar ist. Mangel an Elasticität der Zunge, oder, wenn sie nicht gehörig fest gekeilt ist, oder auch, wenn sie zu weit über die Rinne hinausgeht, sind Veranlassung dazu.

Blas oder **Blasa**, Gebrüder, beide Virtuosen auf der Hoboe, und weltberühmt, waren Spanier; in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts machten sie eine Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland, in der Absicht auch Rußland zu besuchen; allein schon das noch milde Klima des südlichen Deutschlands konnten sie nicht ertragen; der jüngere ward krank und starb in Ludwigsburg, worauf der ältere, ganz erschüttert, seine Oboe wegwarf und in größester Eile nach Spanien zurückreiste. Der Vortrag dieser beiden Meister soll ein sympathetischer Tonverein gewesen seyn. Sie traten niemals einzeln, sondern immer nur zusammen auf, und zwar mit eigens von ihnen nur für sich componirten Tonstücken. Die Behauptung des älteren, als sein jüngerer Bruder gestorben war, daß er nun nichts mehr vermöge, war daher wohl nicht ungegründet.

Blasebalg, s. Balg.

Blasen heißt das Intoniren eines jeden Blas= oder solchen Instruments, dessen Ton durch Einhauchen (Einblasen) der Luft vermittelst eines besonderen Mundstücks in seine Röhre hervorgebracht wird. Man sagt daher: einen Ton anblasen, d. h. denselben auf solche Weise hörbar machen; ein Instrument blasen, d. h. auf diese Weise Töne auf demselben hervorbringen. Der Ausdruck **spielen** ist, von Blasinstrumenten gebraucht, weniger passend; es heißt eigentlich nicht, die Flöte, Hoboe, das Horn ꝛc. **spielen**, sondern **blasen**; von Saiten=, Streich= und Tasteninstrumenten sagt man **spielen**; doch hört man hin und wieder auch jenes. Ein Tonstück, oder auch nur einen Theil desselben, blasen, heißt: die darin enthaltenen Töne hörbar machen. Wie das Blasen eines jeden Instruments geschieht, durch welchen Ansatz ꝛc., das ist unter deren einzelnen Artikeln nachzulesen, so weit es sich mit Worten beschreiben läßt.

Blasi, Luca, ein berühmter, und seiner Zeit vielleicht der berühmteste italienische Orgelbauer, aus Perugia gebürtig, blühete gegen Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Ein noch stehendes Zeugniß von seiner Kunst ist die Orgel in der Kirche Basilica Constantiniana zu Rom, welche er auf Befehl des Pabstes Clemens VIII. bauete, und die andere größere in der Laterankirche, die für das beste und größte Werk in ganz Rom gehalten wird.

Blasinstrument. Unter **Blasinstrumenten** versteht man diejenigen Tonwerkzeuge, bei denen die in einer Röhre enthaltene Luftsäule der klingende Körper ist, und deren Töne also durch Füllung jener Röhre mit Luft, durch Blasen oder Hauchen, was jene Luftsäule in Bewegung setzt, hervorgebracht werden. Blasinstrumente im eigentlichen Sinne des Wortes sind demnach: **Flöte**, **Flageolet**, **Flûte-douce** und

Csakan, Oboe, Clarinett und Bassethorn, Fagott, Trompete, Horn, Posaune, Serpent, die Orgelpfeifen u. a. m.; nicht aber diejenigen, welche zwar auch durch künstlichen oder natürlichen Wind zum Ansprechen gebracht werden, wobei aber nicht die Luft selbst der ursprünglich klingende Körper ist, sondern nur einen andern Körper in Schwingung versetzt und erklingen macht, wie z. B. die Aeolsharfe, das Anemochord oder Windclavier, das Aeolodicon und deren mehr. Ja, sogar in Ansehung einer gewissen Gattung von Orgelpfeifen ist es nicht ganz außer Zweifel, ob sie in recht eigentlichem Sinne Blasinstrumente sind. Es giebt nämlich zweierlei Arten Orgelpfeifen: das Flötenwerk oder die Labialpfeifen (s. dies.) und das Schnarrwerk oder die Zungenpfeifen (s. dies.). Jene haben jedenfalls die Natur der Blasinstrumente; bei diesen aber entsteht der Klang dadurch, daß man einen Luftstrom über ein, an einem Ende befestigtes Streifchen Messingblech (die Zunge, Zungenblatt, anche) hinstreichen, und dadurch ungefähr auf ähnliche Weise, wie beim Aeolodicon dasselbe zum Ertönen bringen läßt, und dies ist der eigentlichen Natur der Blasinstrumente zuwider. Daher bleibt es noch unentschieden, ob das Schnarrwerk zu diesen zu rechnen ist, weil man bis jetzt nicht recht weiß, ob die in der Röhre enthaltene Luftsäule der eigentlich klingende Körper ist, oder ob eigentlich die Zunge als selbsttönender Körper nur durch den Luftstrahl zum Tönen veranlaßt wird, wie die Saiten auf dem Windclavier, und die Röhre nur den Klang der Zunge fortleitet, beisammenhält, und stärkt und mildert. Ersteres kann richtig seyn, und hat vieles für sich; jedoch scheint Letzteres am wahrscheinlichsten. Vergl. Leipz. musikal. Zeit. vom J. 1816, pag. 35 ff. und hier den Art. Schnarrwerk und Orgelpfeife. — Man theilt nun die Blasinstrumente im Allgemeinen wieder ein in zwei besondere Gattungen, je nach dem Material, aus welchem ihr Körper, oder vielmehr ihre Tonsäule, sey sie nun in gerader Linie oder in kreisförmigen Biegungen gebildet, verfertigt worden ist: in Rohr- und Blechinstrumente. Was und welche Instrumente nach ihrer inneren und äußeren Natur, Gebrauchsart rc., unter beiden Arten zu verstehen sind, ist unter den besonderen Artikeln nachzulesen. Eben so enthalten wir uns hier einer ausführlichen und eigentlichen Beschreibung der Beschaffenheit rc. der einzelnen Blasinstrumente, die ebenfalls unter deren besonderen Artikeln gegeben wird; betrachten vielmehr die Blasinstrumente ganz im Allgemeinen von dem historischen und akustischen Gesichtspuncte aus.

I. Geschichte. Daß die Blasinstrumente die ersten Mittel gewesen sind, musikalische Töne zu erzeugen, liegt außer Zweifel. Die Menschen ahmten dabei die Natur selbst nach. Sanfte Winde bewegten vielleicht ein Rohr oder bliesen in ein hohles Rohr, und ließen dabei einen Ton hören; Vögel sangen: was Wunder, wenn da irgend ein Mensch ein Rohr abschnitt, und durch eigenes Hineinblasen versuchte, demselben einen Ton abzugewinnen! Er mußte dabei bald finden, daß ein langes weites Rohr einen tiefen, ein kürzeres engeres aber einen höheren Ton von sich gab; und so fügte er dann wohl mehrere Röhre zusammen, deren Töne, an sich zwar verschieden, dennoch aber in ihrer Harmonie zu einander paßten, zusammenklangen. Vergl. Virgil. Ecl. 2. 32 und 37. Lucret. Libr. 5. Jener Mensch soll ein Hirte gewesen seyn (Hirten haben die beste Gelegenheit und Zeit auf dergl. Naturerscheinungen zu achten), und das Instrument, welches auf diese Weise entstand, die sogenannte Hirten- oder Panpfeife. Doch läßt sich darüber nichts Bestimmtes ausmitteln, und die Griechen und

Römer verloren sich deshalb bei der Erforschung des eigentlich ersten Erfinders der Blasinstrumente in allerlei Fabeln und mythische Dichtungen. Nach ihnen war bald Minerva, bald Marsias der Erfinder. Uebrigens geben Athenäus, Eustachius und Hesychius in ihren historischen Berichten zu, daß sie die Blasinstrumente von anderen Völkern erhalten hätten, wahrscheinlich durch einen gewissen Seirites in Lybien, oder von den Thebanern, oder aus Aegypten, oder aus Creta. Gen. 4, 21 nennt Moses Jubal Lamechs Sohn den Vater aller derer, die mit Blasinstrumenten umgehen, und als das erste Blasinstrument eine Pfeife, von den Septuaginta mit Psalter, von Augustin (in Psal. CI) Orgel (wobei jedoch nicht an unsere Orgel zu denken ist) übersetzt. Wir halten alle Untersuchungen hierin für erfolglos. Gewiß geht die Geschichte der Blasinstrumente zurück bis auf die älteste Zeit des Menschengeschlechts; das erste derselben entstand muthmaßlich auf die oben angedeutete Weise, und war nichts anderes als eine einfache Pfeife von Schilfrohr oder dergl. verfertigt. Diese Pfeife wurde dann, nach den Beobachtungen und Erfahrungen, die man an ihrer Tonerscheinung machte, nach und nach verbessert. Je nach dem Zweck, zu welchem ihr Laut benutzt wurde, verfertigte man später Pfeifen, die einen tieferen weithin schallenden Ton hatten (Dütehorn, eine Art Posaune und Trompete), und wieder andere, deren melodischer Ton mehr zu Ergötzung und Unterhaltung diente (Flöte, Schalmei u. a.). Jener verschiedene Zweck der Benutzung mußte nun auch auf die Anwendung eines verschiedenen Materials zur Verfertigung solcher pfeifenartigen Instrumente führen, da man bemerkt hatte, daß das eine einen stärkeren und rauheren, das andere einen schwächeren und angenehmeren Ton von sich gebe: wir finden bei den alten Schriftstellern Nachrichten von Pfeifen aus Rohr, Holz (besonders Buchsbaumholz und Lotus), Knochen, Gold und Silber verfertigt. Nicht weniger endlich auf eine verschiedene Form und Größe: man machte krumme und gerade Pfeifen. Die geraden Pfeifen, die gewöhnlich oben eng und unten weit waren, hießen Posaunen; die krummen Hörner. Von beiden gab es in den ältesten Zeiten schon kleinere und größere; und so verschieden die Völker, so verschieden meistens auch die Form dieser Instrumente. Eustachius spricht z. B. von einer Argivischen (die der Minerva zugeschrieben wurde), einer Lybischen und Aegyptischen (die etwas gekrümmt war), einer Celtischen, einer Paphlagonischen, Medischen und Tyrrhenischen Posaune. Zu den Posaunen und Hörnern kamen dann bald Wasser- und Windorgeln und allerlei andere Blasinstrumente, so wie die musikalische Kunst sich immer mehr ausbreitete und verbesserte. Alles Weitere, die Entstehung rc. der einzelnen Instrumente, findet sich unter deren besonderen Artikeln. —

II. Akustik (nach Webers Theorie, s. d. Art. Akustik). Alle Blasinstrumente bestehen im Wesentlichen aus einer hohlen Röhre, u. ihr Tönen besteht darin, daß die darin enthaltene Luftsäule durch einen, an einem Ende eindringenden Luftstrahl der Länge nach in Schwingung gesetzt wird*). Das Einblasen eines tonerregenden Luftstrahls in das erste Ende geschieht auf verschiedene Weise; bald durch ein Mundstück, bald wird ein blos durch die Lippen gebildeter Luftstrahl unmittelbar entweder in das offene erste Ende eingeblasen (wie z. B. auf der Panflöte), oder in ein zur Seite angebrachtes Loch, wie an der Querflöte; oder das Einblasen geschieht durch ein, mit einem

*) Das Ende der Röhre, an welchem die Tonerregung geschieht, nennen wir das obere oder erste, das andere aber das untere oder zweite Ende der Röhre.

oder zwei, die Erzitterung befördernden Zungen versehenes Mundstück, ungefähr so, wie bei den Zungenpfeifen der Orgel, zu welcher Classe die Oboe, Clarinette und das Fagott gehören; oder endlich durch ein kessel- oder becherförmiges Mundstück, wobei die Lippen des Spielers ungefähr den Dienst verrichten, den bei Zungeninstrumenten die Zunge thut, wohin alle sogenannte Metall- oder Blechinstrumente gehören. — Die Schwingungen der in einer Röhre enthaltenen tönenden Luftsäule sind überhaupt langsamer oder geschwinder, und der Ton tief oder hoch, je nachdem die Röhre kurz oder lang ist (nämlich gemessen von dem ersten Ende bis zum zweiten oder bis zu jeder anderen Oeffnung, durch welche der erregende Luftstrahl wieder ausströmen kann, oder wo überhaupt die Luftsäule wieder mit der äußeren Luft zusammenhängt); und zwar giebt, unter sonst gleichen Umständen, eine Röhre, die nur halb so lang ist, als die andere, in der Regel genau die Octave dieser letzteren an, d. h. einen Ton, der gerade noch einmal so hoch ist als der andere. Weit weniger Einfluß als die Länge, oder eigentlich gar keinen Einfluß auf die Tonhöhe hat die größere oder geringere Weite (Durchmesser, Mensur) der Röhre im Ganzen. Wohl aber hängt die Tonhöhe sehr davon ab, ob die Oeffnung des zweiten Endes eben so weit ist als die Röhre im Ganzen, oder nicht. Ist jene weiter, so wird der Ton etwas höher als er sonst nach der Länge der Luftsäule seyn müßte, dabei zugleich heller und stärker (dahin zielt der Schallbecher oder Schallkegel der Trompeten, Hörner und zum Theil auch der Clarinette u. a. m.); ist hingegen das zweite Ende verengt, so wird der Ton tiefer, dabei weicher und matter. Man kann dieß z. B. am Kopfstück einer Flöte versuchen, wenn man es anbläst, dabei die hohle Hand gleichsam wie einen Hut der Oeffnung des zweiten Endes nähert, und die Hand nach und nach immer mehr und enger schließt; oder auch, wenn man die flache Hand von der Seite her immer weiter und weiter vor die Oeffnung hinschiebt und so den Ausgang mehr und mehr versperrt. Man kann auf diese Art, indem man die Oeffnung fast gänzlich sperrt, den Ton bis nahe an die Unteroctave vertiefen, wobei er aber zugleich immer matter wird, schwerer anspricht und leichter versagt. — Auf solchem Verengen des zweiten Endes beruht der Bau der sogenannten halbgedeckten Orgelregister, das sogenannte Stopfen beim Waldhorne, und, wie wir später sehen werden, ein großer Theil des Tonspiels der Blasinstrumente mit Tonlöchern. Einen befriedigenden physikalischen Grund dieser Erscheinung haben die Akustiker bis jetzt nicht auffinden können. Wird das zweite Ende einer Röhre aber völlig verschlossen, so daß die darin enthaltene Luftsäule durch keine zweite Oeffnung mit der freien Luft in Verbindung steht, so wird der Ton auf einmal um eine volle Octave tiefer, als da die Röhre ganz offen war. Dieser neue Ton spricht nun auch wieder vollkommen leicht und gut an, und auch wieder viel stärker; kurz, es ist eine ganz neue Gattung von Ton. Auch dies kann man an dem Kopfstück einer Flöte versuchen, nur wird vielleicht nicht genau die Unteroctave des vorigen Tons erscheinen, weil das Mundloch nicht genau am Ende der Röhre ist. Auf solchem Verschließen des zweiten Endes beruht die Einrichtung der ganz gedeckten Orgelpfeifen (Gedakte). Auf anderen Blaseinstrumenten wird von ganz gedeckten Tönen kein Gebrauch gemacht, auch wär' es bei den meisten schon darum nicht möglich, weil man beim Anblasen derselben, z. B. der Trompete, Clarinette, u. a., die erste Oeffnung schon mit dem Munde verschließt, und also, wollte man auch noch die zweite verschließen, alsdann gar kein Luftstrahl und kein Ton mehr, weder hinein noch heraus

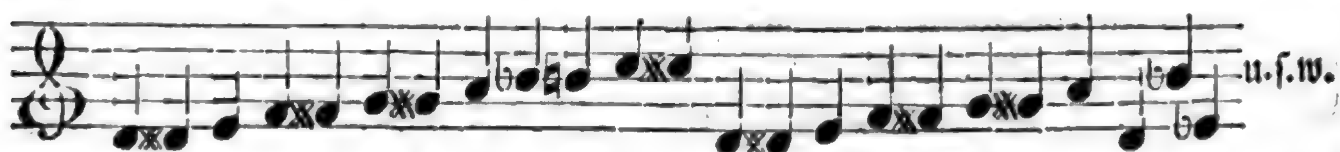
könnte. — Ein und dieselbe Pfeife ist fähig, nicht blos immer nur einen und denselben, sondern je nachdem sie auf diese oder jene Art angeblasen wird, bald diesen, bald einen andern Ton zu geben. Die Gesammtheit der Töne, welche eine Pfeife der Länge ihrer Röhre zufolge anzugeben vermag, bezeichnen wir mit dem Namen natürliche Töne, oder auch wohl harmonische Töne. Der tiefste derselben heißt ihr Grundton (s. dies.), die übrigen aber Beitöne (s. dies.). Man pflegt übrigens von den Blasinstrumenten bei weitem nicht alle Töne zu fordern, welche sie wohl anzugeben vermöchten; ja, von manchen überall nur einzig ihren Grundton; von den meisten Blechinstrumenten, als Trompete, Horn, Jägerhorn, Posthorn, Signalhorn u. dgl. jedoch auch mehrere ihrer natürlichen Beitöne. Verlangt man außer den eigenthümlichen harmonischen Tönen auch noch andere, so müssen diese durch verschiedene künstliche Mittel erzielt werden. Diese Mittel sind, so weit wir sie bis jetzt kennen und anwenden, folgende vier: 1) Treiben und Sinkenlassen; 2) Stopfen; 3) Verschieben; und 4) Tonlöcher. — Das Treiben und Sinkenlassen durch mäßige Verstärkung oder Schwächung des Windes, ist das beschränkteste von allen jenen Mitteln. Doch kann man vermöge desselben, z. B. auf dem Horne, das tiefe g ganz gut bis gis oder as hinauftreiben. Eben so läßt sich durch Beihülfe dieses Mittels auf der Flöte, welche, ohne eigenen C Fuß eigentlich nur bis eingestrichen d hinabreicht, doch ziemlich vernehmlich cis herausbringen, ja selbst noch c, wiewohl nur matt und schwach. Eben so muß der Serpent-Spieler eine Menge von Tönen, die seinem rohen, unausgebildeten Instrumente fehlen, blos durch Treiben und Sinkenlassen, bald erzwingen, bald gleichsam ablocken. — Das Stopfen besteht im Verengen der Mündung des zweiten Endes der Röhre. Dahin gehört das sogenannte Stopfen beim Waldhorn und zuweilen auch bei der Trompete. Auch dieses Mittel ist noch sehr beschränkt, indem ein Ton sich dadurch nicht wohl um mehr, als eine große diatonische Stufe erniedrigen läßt, welches noch lange nicht hinreicht, die weiten Lücken auszufüllen, welche sich in der Reihe der natürlichen Töne befinden; nicht zu gedenken, daß die gestopften Töne gegen die natürlichen ungleich matter und dumpfer ausfallen. — Wirksamer ist das Verschieben der Röhre. Man ist nämlich auf den Einfall gekommen, die Röhre so einzurichten, daß sie sich durch Ineinanderschieben und wieder Auseinanderziehen augenblicklich verkürzen und verlängern lasse. Wir finden dieses Mittel an der Posaune angewendet; neuerlich auch, wiewohl in weit beschränkterem Maaße, am Waldhorn. Es wirkt, wenn auch nicht eben in jeder Hinsicht vollkommen, doch in sofern vollständig, daß die Posaune dadurch in Stand gesetzt ist, eine ununterbrochene chromatische Tonreihe, ohne irgend eine Lücke und mit völlig gleicher Klangstärke, anzugeben. Siehe Posaune und Waldhorn. Auch vergl. Webers Akustik der Blasinstrumente in der Leipz. musikal. Zeitung Jahrg. 1817 pag. 51 ff. — Ueber die Art, wie, und die Grundsätze, nach welchen die Tonlöcher wirken, sagt Chladni §. 71 seiner Akustik: „An Blasinstrumenten, wo an den Seiten sich Löcher befinden, wird dadurch, daß man diese offen läßt, die schwingende Luftsäule abgekürzt, wodurch also die Töne höher werden. In welchen Verhältnissen aber durch die verschiedenen Arten von Oeffnung oder Verschließung der Seitenlöcher die Töne erhöht oder erniedrigt werden, ist zwar durch die Erfahrung ziemlich genau bestimmt, es scheint aber der gegenwärtige Zustand der Mechanik und Analyse noch nicht zu einer theoretischen Untersuchung dieser Veränderungen hinreichend zu seyn." Dieser

Ausspruch des strengen Mathematikers ist wohl zu hart. Die Höhe des Tons einer Röhre richtet sich, wie wir wissen, hauptsächlich nach ihrer Länge, gemessen von dem ersten Ende, an welchem die Tonerregung geschieht, bis zu der andern Oeffnung, durch welche die in der Röhre enthaltene Luftsäule wieder mit der äußeren Luft zusammenhängt. Wenn wir daher an einer z. B. zwei Fuß langen Röhre in der Mitte ihrer Länge ein (gehörig weites) Loch bohren, durch welches die Luftsäule schon in der Hälfte ihrer Länge wieder eben so gut mit der äußern Luft zusammenhängt, als sie zuvor erst beim untern Ende damit zusammenhing, so ist es gerade so gut, als wäre schon dort das zweite Ende, als wäre die Röhre da, wo das Tonloch ist, abgeschnitten, und folglich nur halb so lang, nur einen Schuh lang. Das Tonloch gilt, so wie wir es öffnen, als zweites Ende der Röhre, und durch dieses Mittel kann man also, je nachdem man ein Tonloch öffnet oder verschließt, eine und dieselbe Röhre nach Willkühr augenblicklich bald die Dienste einer langen, bald wieder einer kürzern verrichten lassen; und die so an diesem oder jenem Orte eines Blasinstrumentes angebrachten Tonlöcher wirken also eben das, was bei der Posaune die verschiedenen Züge. — Indem wir nun die Grundsätze aufsuchen, auf welchen das Tonspiel der Instrumente mit Tonlöchern beruht, werden wir das Gesagte möglichst durch Beispiele belegen, die sich auf alle Instrumente der Art beziehen, oder doch leicht von den einen auf alle anderen übertragen und anwenden lassen. — Die Tonlöcher der Blasinstrumente sind, wie wir vorhin bemerkten, sehr treffend den Zügen der Posaune zu vergleichen; was dort die verschiedenen Züge wirken, das wirken hier die verschiedenen Griffe; und die Tonleiter der Blasinstrumente mit Tonlöchern entsteht also ganz auf ähnliche Art, wie die der Posaune. Wenn man z. B. sämmtliche Löcher der Flöte verschließet, so giebt sie, als Grundton an, den Ton eingestr. d, weshalb wir diesen Griff billig den d=Griff nennen. Mit eben diesem Griffe lassen sich aber auch die Beitöne zweigestr. d, zweigestr. a, dreigestr. d, fis u. s. w. angeben, und eben so mit dem dis- oder es=Griffe (d. h. bei Oeffnung der untersten Klappe) die Töne eingestr. es, zweigestr. es und b u. s. w. Mit dem e=Griffe die Töne eingestr. e, zweigestr. e und h u. s. w. Auf der Flöte sind demnach die Töne von eingestr. d bis zweigestr. cis Grundtöne der Röhre, der Ton zweigestr. d aber erklingt nicht als Grundton, sondern immer nur als II des d=Griffes; zweigestr. es als II des es=Griffes u. s. w. So enthält die Leiter



als I I I I I I I I I I I I II II II II II II II II III II III ꝛc.

keine anderen als die Griffe von:



Die Tonleiter der Blasinstrumente mit Tonlöchern entsteht also ganz nach denselben Grundsätzen, wie die der Posaune. Nur eine wesentliche Verschiedenheit ist dabei gleich hier anzumerken. Von der Posaune fordert man nämlich nirgends einen Grundton (I) der Röhre, sondern überall nur Beitöne (II, III, IV, u. s. w.); auch der tiefste Ton der Posaune ist nur

II, d. h. die Octave von I, des eigentlichen Grundtons ihrer Röhre; wohl aber ist bei allen unsern Blasinstrumenten mit Tonlöchern auch auf Grundtöne gerechnet. Auf der Flöte z. B. ist das eingestr. d, wie vorhin erwähnt, der eigentliche Grundton (I) der Röhre, nach ihrer ganzen Länge gerechnet; das eingestr. dis ist Grundton der Röhre, nach ihrer Länge vom ersten Ende bis zum Loche der dis-Klappe; eben so eingestr. e, fis, g, a, h, und zweigestr. cis (und auf der Klappenflöte auch ebenso eingestr. f, gis, b und zweigestr. c), und folglich alle Töne der ersten Octave durchgängig I; erst der erste Ton der zweiten, das zweigestr. d, ist ein Beiton, nämlich II von eingestr. d, zweigestr. es von eingestr. es u. s. w. Solche Blasinstrumente müssen also auch beträchtlich weit im Verhältniß gegen ihre Länge gebaut werden, um den Grundton gut ansprechen zu können. Dadurch verlieren aber auf der anderen Seite begreiflich ihre höheren Beitöne an guter Ansprache, und kommen theils hohl und dumpf heraus, theils sogar falsch, oder sie wollen auch wohl gar nicht ansprechen, sofern man ihnen nicht durch künstliche Applicaturen zu Hülfe kommt. — Das Mittel, den Tonreichthum durch Tonlöcher zu vermehren, hat vor den drei übrigen hauptsächlich den Vorzug, daß es nicht nur leichter und geschwinder ausgeübt werden kann, und überhaupt mit weniger Schwierigkeit verbunden ist, als z. B. das Stopfen beim Waldhorn, oder das Schieben und Ziehen bei der Posaune, und daß es folglich weit mehr Geschwindigkeit und Nettigkeit gewährt, sondern daß es auch vollkommener wirkt, als die meisten dieser früher erwähnten. Es treten indessen doch auch hiebei zwei nicht unbedeutende Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten ein. Daß nämlich die Töne einer Röhre abhängen von ihrer Länge, vom ersten Ende bis zum betreffenden Tonloche, ist nur dann ganz wahr, wenn das Tonloch wenigstens eben so weit ist, wie die Röhre selbst. Dies ist nun aber bei all' unseren Blasinstrumenten nicht der Fall; die Tonlöcher sind alle viel enger, und das Stück der Röhre nach dem Tonloche, bis zu welchem eigentlich die Luft allein nur dringen sollte, behält noch fortwährenden Einfluß auf den obern, geltenden klingenden Theil der Röhre, und wirkt auf denselben ungefähr auf ähnliche Art, wie eine, die Oeffnung des zweiten Endes verengende, Hand in dem früher angeführten Beispiele. Jeder aus einem solchen kleinen Tonloche hervorgehende Ton ist also eben das, was ein gestopfter Ton, z. B. auf dem Waldhorn, und folglich tiefer als er sonst (nach der eigentl. Länge der Luftsäule) seyn würde. Ein recht anschauliches Beispiel, wie entscheidend die Größe des Tonloches ist, gewährt das Clarinett. An demselben sitzt das g- (oder zweigestr. d-) Loch des rechten kleinen Fingers viel höher oben, als das Loch der gis- (oder zweigestr. dis-) Klappe, allein jenes ist viel kleiner als dieses; wenn man daher das höher sitzende aber engere g-Loch verstopft, und das tiefere oder größere Loch der gis-Klappe öffnet, so ertönt eben so der Ton g, als wenn man jenes offen und die Klappe geschlossen läßt; und zwar ist das erstere g noch klangvoller als das letztere. Die aus so kleinen Tonlöchern hervorgehenden, als gestopft zu betrachtenden, Töne sind aber eben darum nicht nur tiefer, als sie, der Lage des Tonloches nach, seyn müssen, sondern zugleich auch immer matter und stumpfer als andere. Was das Tieferwerden des Tons betrifft, so ist diesem Umstande wohl leicht abzuhelfen, und auch wirklich an unsern Blasinstrumenten dadurch hinreichend abgeholfen, daß die Löcher alle um so viel näher gegen das erste Ende der Röhre zu angebracht sind, als erforderlich ist, um die Kleinheit ihres Durchmessers zu ersetzen; allein die aus solcher Kleinheit des Lochs zugleich ent-

springende Stumpfheit und Mattigkeit des Klanges bleibt größtentheils nach wie vor, und verursacht hauptsächlich die fühlbare Ungleichheit, die unter den Tönen fast aller Instrumente dieser Gattung herrscht. Am auffallendsten ist diese Klanglosigkeit und Mattigkeit bei dem eingestr. e oder zweigestr. e der Flöte, und dem A oder a des Fagottes, weil das viel zu hoch sitzende eingestr. e= oder A=Loch viel zu eng ist. Um das Uebel von Grund aus zu tilgen, müßte man jedes Tonloch wirklich an die ihm gebührende Stelle setzen, und ihm einen so großen Durchmesser geben, daß das übrige untere Stück der Röhre auf das obere gar keinen Einfluß mehr ausüben könnte; dann würde z. B. auf der Flöte das eingestr. e verhältnißmäßig eben so voll und stark klingen, wie das d, das fis wie jenes e, u. s. w. Die Besorgnisse wegen eines Mangels an Breite der Finger zur Deckung solcher großen Löcher, und wegen einer zu großen, das Spiel wohl gar unmöglich machenden Entfernung derselben von einander in diesem Falle, ließen sich wohl durch offene Klappen heben, ohne dadurch der Applicatur zu schaden, wie dies auch schon von Weber in der Leipz. musikal. Zeitung a. a. O. vorgeschlagen ist; indessen ließen doch nicht alle Tonlöcher eine solche Einrichtung zu; denn theils äußert sich die üble Wirkung der Kleinheit des Tonlochs bei weitem nicht an allen Tönen so merklich, sondern hauptsächlich nur am eingestr. e der Flöte, und am A des Fagotts (etwas weniger arg am eingestr. e der Oboe und am a des Clarinetts, wo das benachbarte g= oder d=Loch und der Schalltrichter dem Klange wieder etwas aufhelfen); theils entspringt aus solcher Kleinheit der übrigen Tonlöcher auch wieder eine Bequemlichkeit, die nicht wohl aufgegeben werden kann. Nur aber in Ansehung des eingestr. e der Flöte u. der Oboe u. des a u. A des Clarinettes und Fagotts, wo jene beschränkende Rücksicht wegfällt, ist deshalb die Vergrößerung des Tonloches unbedingt zu empfehlen. In der That hat auch C. Almenräder (s. dies.) diese Idee nach Webers Vorschrift mit glücklichstem Erfolge ausgeführt. Bemerkenswerth ist, daß, seiner Versicherung nach, statt eines großen Tonloches, zwei kleinere sich vorzüglicher bewähren. — Das zweite Uebel unserer Blasinstrumente mit Tonlöchern besteht darin, daß sie sämmtlich an einer Beschwerde laboriren, welche die Posaunisten so glücklich vermieden haben; denn da bei all' diesen Instrumenten auf die Grundtöne der Röhre, auf den Ton I, mit gerechnet ist, so müßten, um die eine ganze Octave betragende Lücke zwischen dem Grundton I und dem nächsten Beitone II auszufüllen, nicht weniger als eilf Tonlöcher angebracht werden. Nun aber haben wir, um solche eilf Löcher zu behandeln, leider nicht mehr als zehn Finger, wovon noch obendrein meistens einer oder mehrere damit beschäftigt seyn müssen, das Instrument zu halten, und daher wenig oder gar nicht zum Regieren der Tonlöcher verwendet werden können. Dieser Umstand setzt uns in die unangenehme Verlegenheit, uns entweder, so gut es gehen mag, mit wenigeren Tonlöchern zu behelfen, als eigentlich erforderlich wären, oder — viele Löcher mit wenigen Fingern, so gut es gehen mag, zu bestreiten. Beide Mittel sind versucht, beide kommen bei unsern Blasinstrumenten wirklich im Gebrauche vor; ersteres z. B. bei der sogenannten Flöte ohne Klappen (d. h. blos mit der dis=Klappe) — letzteres bei der sogenannten Klappenflöte (d. h. Flöte mit dis=, f=, gis=, b= und c=Loch). —

A. Blasinstrumente mit wenigen Tonlöchern. Die Möglichkeit mittelst weniger als 11 Tonlöchern doch die 12 Töne der ersten Octave herauszubringen, stützt sich auf den schon vorhin erwähnten Um=

stand, daß wegen der Enge der Tonlöcher das nach dem letzoffenen Tonloche noch folgende untere Ende des Rohrs als eine tonvertiefende Deckung auf das obere Ende noch zurückwirkt. Diese Rückwirkung wird aber desto geringer, je mehr das untere Rohrende durchlöchert ist, und umgekehrt wieder stärker, wenn die daran befindlichen Löcher geschlossen werden. Die Flöte z. B. giebt, wenn man die drei untersten Tonlöcher öffnet (wo also der geltende tönende Theil der Röhre nicht länger ist als von dem obersten Ende bis zum letztgeschlossenen Tonloche), den Ton eingestr. fis. Läßt man nun das für diesen Ton geltende Loch zwar offen, schließt aber die unterhalb demselben noch befindlichen 2 Löcher, so wird durch solches Decken oder Stopfen, das ursprüngliche fis zu f erniedert, und so ist demnach ein eigenes Tonloch für den Ton f (die f=Klappe) gewissermaßen entbehrlich gemacht, sofern man sich statt des natürlichen f, das ein solches Tonloch geben würde, damit behelfen will, ein künstliches f aus dem durch Stopfen erniederten fis zu bilden. Ein viel stärkeres, und vielleicht wenigen Flötisten bekanntes Beispiel von Deckung ist folgendes: die Flöte giebt, wie bekannt, bei Oeffnung aller Tonlöcher (wo also der geltende tönende Theil der Röhre nicht länger ist, als vom obersten Ende bis zum geltenden obersten Tonloche), den Ton zweigestr. cis; läßt man nun das obere geltende Tonloch zwar offen, schließt aber einige an dem Theil unterhalb demselben, so wird dadurch jenes cis schon bis zu c erniedert. Noch mehr! wenn man nächst dem obersten Tonloche nur die allerentferntesten untersten offen läßt, so erniedert sich der Ton, der ursprünglich 2gestr. cis war, bis h; und schließt man vollends auch noch das vorletzte, so erhält man (wenigstes auf den meisten gut ansprechenden Flöten) sogar ein wirkliches b, welches freilich nur gar matt klingt, und auch nur ganz leise, gleichsam nur angehaucht seyn will. Ja, mit einiger Mühe und Geduld könnte man sogar noch a auf demselben Wege erhalten, indem man vollends auch noch die dis=Klappe schlösse, auf welchen Griff sonst zweigestr. d anzusprechen pflegt. Eben so blos durch Deckung eines oder mehrerer Löcher unterhalb dem ersten, entstehen auf der Flöte ohne Klappen das eingestr. gis oder as durch Stopfen oder Decken des Tones a, das eingestr. b durch Decken von h. Das h selbst kann, so wie auch das b und sogar das a durch Erniederung von cis gebildet werden; das a auch wohl durch Erniederung von h. Eben so ist auf dem Clarinett das eingestr. gis (wenn es nicht durch eine eigene gis=Klappe, oder etwa blos mit der obersten sogenannten b=Klappe gegriffen wird, in welchem letztern Falle es eigentlich ein durch Schließung der a=Klappe erniedertes b ist), ein erbärmlich mattes, durch starkes Stopfen sehr erniedertes a; das eingestr. es ein schlechtes erniedertes e; das eingestr. cis ein ähnliches erniedertes d; das b ein kraftloses erniedertes h u. s. w. Die Oboe ist fast übereinstimmend mit der Flöte, nur daß die durch Stopfen gebildeten Oboen=Töne eingestr. f und b noch ziemlich klangvoll und kräftig sind; desto unvollkommener auf der Oboe ohne gis=Klappe das durch Erniederung von eingestr. a gebildete gis, welchem abzuhelfen man statt eines a=Loches von gewöhnlicher Größe, zwei halb so große neben einander setzt, und für a beide, für as oder gis aber nur eines öffnet. Auf dem Fagott ist (wenn es keine eigenen Klappen für B, cis und dis hat) der Ton B nnr ein gedecktes H, cis ein gestopftes d, dis ein gestopftes e, u. s. w. Ueberdies können auch die Töne Fis, F und E, für welche sonst eigene Tonlöcher da sind, nach Belieben ebenfalls blos durch Stopfen erreicht werden, nämlich Fis ohne Fis=Klappe dadurch, daß man G greift, und dabei auch noch das Tonloch des rechten Daumens schließt; F, wenn man

zum gewöhnlichen Fis=Griffe noch die sogenannte D=Klappe des linken Daums zudrückt; E, wenn man zum gewöhnlichen F=Griffe eben diese D=Klappe schließt. — Eben so ertönt der Ton Cis (der sonst dem Fagotte fehlt), wenn man alle Löcher schließt, mit einziger Ausnahme des, zwischen den zwei langen Klappen des linken Daums liegenden vorletzten, woraus man sieht, daß der Ton Cis dem Fagotte nur darum fehlt, weil es dem linken Daumen nicht wohl möglich ist, seine beiden langen Klappen zu schließen, und das dazwischen liegende Loch offen zu lassen. Es müßte nicht schwer seyn, durch eine mechanische Vorrichtung diesem Uebelstande abzuhelfen. Almenräder hat es mit Glück versucht. Aus alle diesem geht hervor, daß das Oeffnen oder Schließen eines Lochs unterhalb dem ersten zwar immer den Ton mehr oder weniger erniedert, daß aber immer die zunächst unterhalb dem ersten gelegenen Löcher, wie natürlich, weit stärker wirken, als die entferntern; ja daß, wenn mehrere nahe unterhalb dem ersten gelegenen Löcher offen sind, das Oeffnen oder Schließen der noch entfernteren alsdann fast gar keine Wirkung mehr äußert. Darum bleibt z. B. auf der Flöte der Ton zweigestr. cis fast ganz unverändert, wenn man sogar alle vier untern Löcher schließt, wenn nur die zwei nächsten unterhalb dem ersten offen bleiben, indeß das Schließen allein des nächsten Loches unterhalb dem ersten das cis schon beinahe in c verwandelt. — Es versteht sich von selbst, daß der Ton, welchen das unterste Tonloch eines Blasinstruments giebt, nicht auf die vorhin beschriebene Art erniedert werden kann. Darum muß z. B. die Flöte die dis=Klappe haben, die Oboe die cis=Klappe, und das Fagott die Contra H=Klappe. —

B. Blasinstrumente mit allen Tonlöchern. Die große Unvollkommenheit eines Blasinstrumentes, das sich mit so mühsam erkünstelten und doch so mangelhaften Tönen behelfen soll, wie die oben betrachteten, ist zu fühlbar, als daß man sich nicht bald hätte entschließen sollen, seine Zuflucht lieber zu dem andern, an sich weit einfacheren und natürlicheren Mittel zu nehmen; nämlich dem Instrumente wirklich so viele Tonlöcher zu geben, als ihm eigentlich gehören. Allein, um von einem solchen Instrumente Gebrauch machen zu können, war vor allem nöthig, auf Mittel zu sinnen, so viele Löcher mit wenigen Fingern möglichst zu bestreiten. Das Mittel, dieses möglich zu machen, fand man in verschiedenen Arten geschlossener oder auch selbst offener Klappen. So entstand z. B. die Klappenflöte mit sechs offenen Tonlöchern für die sechs Hauptfinger, mit eingestr. dis=, f=, gis= und b=Klappe, und einem Tonloche, mit oder ohne Klappe, für zweigestr. c; zusammen also 11 Tonlöcher; so die Oboe mit denselben Löchern und Klappen, nebst noch eingestr. c und cis; das Clarinett mit Klappen für klein b, eingestr. cis, dis, f und etwa gis; und das Fagott mit Klappen für B, cis, dis und a. — Ein solches, mit allen erforderlichen Tonlöchern versehenes Instrument ist im Grunde allemal weit naturgemäßer, und eben darum offenbar einfacher, als jedes andere. Nur mehr mechanische Fingerfertigkeit und Gewandtheit in der practischen Behandlung verlangt es; sein fertiges Spiel ist mit mehr Schwierigkeit verbunden; und ganz unmöglich bleibt auch auf ihm noch die Ausführung mancher Töne, wenn sie nicht so auf einander folgen, daß mit den wenigeren Fingern die größere Zahl von Tonlöchern gehörig behandelt werden kann, namentlich der Vortrag von Ligaturen vieler Töne ꝛc. Der practische Unterricht muß das Weitere lehren, was hier mit Worten nicht gut gesagt werden kann. —

Nach diesen allgemeinen Grundsätzen des Baues oder der praktischen

Akustik unserer Blasinstrumente, hinsichtlich der Höhe und Tiefe ihrer Töne, lassen sich nun auch einzelne merkwürdige Erscheinungen leicht erklären, und sonst scheinbar schwierige Fragen beantworten, die auf die Behandlung oder das Tractament der Instrumente selbst den wesentlichsten Bezug haben. — Wie schon bemerkt, sind alle unsere Blasinstrumente mit Tonlöchern im Verhältniß zu ihrer Länge ziemlich weit gebaut, und geben eben deshalb ganz gut den eigentlichen Grundton ihrer Röhre an, umgekehrt aber nicht ganz gut, unrein, matt ꝛc. ihre höheren Beitöne. Dies ist nun der Grund, warum z. B. auf der Flöte das 3gestrichene fis, mag man es als V des 1gestrichenen d-Griffs, oder als III des 1gestrichenen fis-Griffs nehmen, immer sehr tief, und beinahe wie 3gestrichenes f anspricht. Als III des 1gestrichenen h-Griffs will es gewöhnlich gar nicht ansprechen, oder etwa nur, wenn man dabei alle Klappen öffnet, wo dann ein auch wieder etwas zu tiefes fis erscheint. — Das 3gestr. g als V von 1gestr. es ist ziemlich rein, eben so als IV von 1gestr. g; hingegen als III von 1gestr. c mit dem c-Loch ist es zu hoch, u. s. w. Man bemerkt ferner, daß man bei den höheren Beitönen häufig ein, ja mehrere Löcher oberhalb des eigentlichen Tonlochs, also an dem geltenden klingenden Theil der Röhre, willkührlich offen lassen kann; z. B. bei dem Tone 2gestr. h als III von 1gestr. e kann man willkührlich den linken Ringfinger auch aufheben, oder die b-Klappe öffnen, ohne daß dadurch ein anderer Ton anspräche (wahrscheinlich weil diese willkührlichen Tonlöcher gerade auf, oder doch nahe an Schwingungsknoten treffen). Diese willkührlichen Tonlöcher oberhalb dem ersten natürlichen Tonloche sind, wie man sieht, ganz etwas Anderes, als die willkührlichen, oder eigentlich nur unwirksamen, Tonlöcher unterhalb demselben. Sie gewähren nicht nur oft manche Erleichterung der Applicatur beim Spielen, sondern sie dienen auch als treffliches Mittel, die sonst an sich dumpfen, hohl und gezwungen klingenden, auch ungern, und oft etwas zu hoch oder zu tief ansprechenden höheren Beitöne zugleich reiner und heller ansprechen zu machen. Z. B. das 2gestr. b als III von 1gestr. es spricht hell und schwer an, viel besser aber, wenn man das Loch des linken Ringfingers öffnet; das 3gestr. cis als II von 2gestr. cis (also mit Oeffnung aller Tonlöcher) klingt in vieler Hinsicht übel, nicht viel besser klingt es als III von 1gestr. fis, öffnet man aber dabei das Loch des linken Zeigefingers, so klingt es vollkommen gut, und diese Art das 3gestr. cis zu greifen, ist auch die allgemein gebräuchlichste. Und so lassen sich der Beispiele noch mehrere anführen. Das merkenswertheste darunter ist der gewöhnliche Griff des 3gestr. e. Dieser Ton wird nicht als IV von 1gestr. e gegriffen, auch nicht als III von 1gestr. a (wiewohl ein solches e, wenigstens bei Oeffnung der gis- und f-Klappe nicht eben übel klingt), sondern meistens als ein durch willkührliche Oeffnung des linken Ringfingers und rechten Zeigefingers sehr erhöhetes IV von dis. Die Erfahrung hat diesen Griff als den zweckmäßigsten bestätigt; die Theorie bietet jedoch keinen hinreichenden Erklärungsgrund dafür dar. Auf dem Clarinett erleichtert das Oeffnen der b-Klappe des linken Daumens sehr bedeutend das Ansprechen aller Töne von 1gestr. h aufwärts; weshalb diese Töne denn auch fast immer nur also gegriffen zu werden pflegen, obgleich man sie wohl auch ohne diese Klappe zum Ansprechen zwingen kann. Eben so kann man auf demselben das 1gestrichene f als II von f willig ansprechen machen, wenn man den linken Zeigefinger aufhebt. — Eine weitere, sehr merkwürdige Eigenheit der Blasinstrumente besteht darin, daß auf ihre höheren Beitöne das Stopfen und Decken gewöhnlich stärker wirkt, als auf die tiefen. So reicht z. B. auf

der Flöte das Schließen des rechten Ringfingers nur sehr unvollkommen hin, das 1gestr. fis in f zu verwandeln, indeß das 2gestr. fis eben dadurch schon ziemlich vollständig in f verwandelt wird. Deshalb ist auch gar nicht zu verwundern, daß das 1gestr. a durch Schließung der 3 Tonlöcher für die rechte Hand in as sich vertieft, während das 2gestr. a dadurch zu b überspringt, denn als a spricht in diesem Falle der Ton der 2ten Octave gar nicht mehr an, und der gewöhnliche Griff des as in der ersten Octave giebt in der zweiten beinahe schon g. — So läßt sich denn jeder Ton auf seine ursprüngliche Ableitung zurückführen, wenn dabei die akustischen Grundgesetze beobachtet werden. Vieles hängt jedoch dabei auch von der Individualität eines jeden einzelnen Instruments ab. —

Untersuchen wir den Urgrund, warum das Spiel unserer Blasinstrumente mit so mancherlei Schwierigkeiten, Unvollkommenheiten 2c. verbunden ist, so liegt derselbe in der Nothwendigkeit mehrerer Tonlöcher, als uns Finger zu Behandlung derselben zu Gebote stehen; und diese Nothwendigkeit beruht dann wieder einzig auf dem Umstande, daß der Tonumfang dieser Instrumente schon mit dem Grundtone ihrer Röhre, mit dem Ton I anhebt, und nicht, wie z. B. die in diesem Stück weit bequemer berechnete Posaune, erst mit einem Beiton II oder III. Wollten wir solchen Instrumenten ebenfalls die Einrichtung geben, daß sie, wie die Posaune, zwar ihren Grundton nur ganz schlecht oder auch ganz unbrauchbar, aber ihre Beitöne desto vollkommener angeben, so müßten wir sie im Verhältniß zu ihrer Länge weit enger bauen; könnten dann aber auch nur von ihren Beitönen Gebrauch machen, und würden Instrumente vielleicht erhalten, auf welchen mit sechs Tonlöchern (ebenso wie auf der Posaune mit sechs Zügen) eben das geleistet werden könnte, was z. B. die Flöte mit eilf Löchern leistet, d. h. es könnten damit alle Töne der sogenannten chromatischen Scala ohne Decken und Stopfen erzeugt werden, und auch, ohne daß ein Finger jemals zwei Löcher zu bedienen hätte; ja der Tonreichthum eines solchen Instruments würde durch noch einige Tonlöcher mehr für die überschüssigen Finger noch unbeschreiblich vermehrt werden können, und die sämmtlichen Töne überdies weit gleicher und klangvoller herauskommen, weil man, eben wegen Entbehrlichkeit alles Stopfens, alle Tonlöcher vollkommen weit machen könnte. Dies alles scheint aus dem bisher Gesagten unwidersprechlich zu folgen und kaum noch einer Erläuterung zu bedürfen. Allein der tiefste der so und auf einem solchen Instrumente hervorgebrachten Töne würde um eine ganze Octave höher seyn, als der sonst tiefste Ton oder Grundton der Flöte, und folglich müßte eine nach solchen Grundsätzen eingerichtete Flöte noch einmal so lang werden, als bisher, wenn sie dieselbe Tiefe wie bisher behalten sollte; und es wäre die Frage, ob alsdann nicht noch weit mehr Schwierigkeiten u. Unvollkommenheiten im praktischen Spiele entständen. Weber fürchtet das nicht, er meint, die Baßposaune sey ja auch ganz auf dieselbe Art noch einmal so lang, als sie zu seyn brauche, wenn man von ihren Grundtönen Gebrauch machen wolle; die Tenorposaune brauche nur etwa ein Drittel so lang zu seyn, die Altposaune nur ein Viertel so lang; und wer darüber klage? Welcher Posaunist wohl eine kürzere Posaune, die aber 11 Züge bedürfe, statt, wie bisher, nur sechs, haben möchte? — und wenn bei einem also gebauten Instrumente die Löcher nicht leicht mit den Fingern vollkommen zu bedecken, und etwa auch nicht bequem zu erreichen seyn sollten, so würde durch Klappen beides leicht und vollkommen zu ersetzen seyn können. Er macht einen ferneren Vergleich mit der Klappentrompete, die eben darum so reich

an Tondoubletten seyn könne, indem sie nicht nur, wie eine auf solche Art verfertigte Flöte, ihren eigentlichen Grundton (I) wegwürfe, sondern auch sogar die Beitöne II und III nur selten gebrauche, und zumal ihr Solo-Spiel sich fast einzig nur um weit höhere Beitöne (IV, V, VI ꝛc.) drehe, welche alle noch viel näher beisammen liegen, als die zwei tiefsten Töne einer solchen Flöte. Freilich braucht die Trompete, um vollkommen und eine lückenfreie Tonleiter vom tiefsten g an aufwärts, und zwar von lauter natürlichen Tönen zu erhalten, eigentlich nicht mehr als vier Tonlöcher (gis, a, b, h), wobei sie doch schon die Töne 1gestr. e, g, gis, b, 2gestr. c, cis, dis zweimal, d, e, etc. dreimal ꝛc. haben kann, und jedes Tonloch mehr den Tonreichthum des Instruments noch um eine Menge von Doubletten, Tripletten ꝛc. vermehren, und das Spiel noch unvergleichlich erleichtern muß; doch, auf die Flöte und Rohrinstrumente überhaupt angewendet, sind das nur Theorien, die noch der Erfahrung ermangeln, und es muß den practischen Versuchen noch überlassen bleiben, zu entscheiden, ob und wie weit dieselben sich als gegründet und für die practische Musik bewährt zeigen. Im Ganzen vergleiche man den Art. Akustik, in welchem die theoretischen Grundsätze aufgestellt sind.

Nun hier nur noch einige Andeutungen über die Anwendung der Blasinstrumente in der Musik im Allgemeinen. Der Klang der Blasinstrumente zeichnet sich vor dem der Saiteninstrumente nicht nur durch eine eigene Fülle, sondern auch durch einen eigenen einnehmenden Charakter aus, wovon der Grund vielleicht mit in dem Umstande liegt, daß mit dem Tone der Blasinstrumente nicht, wie bei dem Saitentone, unberufene Beitöne mitklingen. Die Benutzung der Blasinstumente ist daher in der Musik von der größten, zuweilen gleichsam magischen Wirkung, indem man bald ein oder einige obligat oder concertirend hervortreten, und einen Sologesang, von Saiteninstrumenten begleitet, vortragen; bald das Chor der Blasinstrumente abwechselnd mit dem der Saiteninstrumente hören; bald beide mit vereinter Kraft zusammen wirken, oder auch wohl ganze Stücke von Blasinstrumenten allein ausführen läßt, wie bei Militärmusiken und sogenannten Harmonien. In früheren Zeiten pflegte man jede Sorte von Blasinstrumenten von zwei-, drei-, vier-, ja noch mehrlei Größe anzufertigen, um vier- oder auch mehrstimmige Musikstücke mit eben so vielen Instrumenten einer und derselben Art, aber von verschiedenem Tonumfange besetzen und ausführen zu können. Das beweist unter Anderm der Bombard oder Pommer (s. dies.). Daß unsere heutige Art, bald den gleichsam ätherischen Zauber, bald die Kraftfülle der Blasinstrumente zu benutzen, die ältere weit hinter sich läßt, ist wohl nicht zu bezweifeln. Freilich hört man auch in neuesten Zeiten sehr häufig über Mißbrauch und Ueberladung mit Blasinstrumenten klagen: ein Vorwurf, welcher nicht selten nur allzu gegründet ist. Man vergl. d. Art. Begleitung, Besetzung und die damit in Verbindung stehen. Die Klangfülle der Blasinstrumente ist so groß, daß im Orchester eine nur einfache Besetzung der Blasinstrumente selbst dann noch hinreicht, wenn jede Violinstimme auch mit mehreren Spielern, drei-, vier- und mehrfach besetzt ist, und z. B. ein halbes Dutzend Trompeten sehr leicht 50 und mehr Violinen leicht überschreiet. Die Notenschreibart für die Blasinstrumente ist gewöhniglich anders, als diese klingen sollen. Das ist namentlich der Fall bei Horn und Trompete, beim Quart- und Contrafagott, bei Clarinetten, Bassett- und englischen Hörnern, und selbst bei manchen Arten von Flöten u. a. m. Darüber aber, so wie über die Benutzung eines jeden einzelnen Instru-

ments in der Musik, seinen Toncharacter ꝛc. wird in dessen besonderem, und dem Artikel Instrumentation oder Instrumentirung gehandelt. H.

Blasius (franz. Blaze genannt), Mathias Friedrich, erster Violinist und Chef des Orchesters am italienischen Theater, Mitglied des Conservatoriums, einst auch (zu Napoleons Zeiten) Garde-Musikmeister zu Paris, vorzüglicher Violinist und zugleich Clarinettist, fleißiger und geschmackvoller Componist, und auch ein in theoretischer Hinsicht gründlich gebildeter Musiker, wurde geb. am 23. April 1758 zu Lauterburg, kam frühzeitig aber, nachdem er sich zuerst unter der Leitung seines Vaters, Michael Bl., und nachher eines Hrn. Stadt zum Virtuosen auf seinen Instrumenten ausgebildet hatte, nebst einem jüngeren Bruder, der sehr fertig Fagott blies, nach Frankreich, wo er zunächst sich in mehreren größeren Städten mit entschiedenem Beifalle hören ließ, und endlich in Paris nach und nach zu jenen Stellen gelangte. Böklin, der ihn 1785 schon in Straßburg kennen lernte, erwähnt seiner in den Beiträgen zur Geschichte pag. 96 und 97 mit vieler Achtung. Von seinen zahlreichen Werken verdient hier vor allen genannt zu werden seine „Nouvelle Méthode de Clarinette et Raisonnement des Instrumens, Principes et Théorie de musique dediés aux Elèves du Conservatoire.“ Paris 1796. Dann die beiden Operetten „Pelletier de St. Fargeau“ (deutsch: „der erste Märtyrer der französischen Republik“) und „L'Amour hermite“; beide brachte er im Jahre 1793 aufs Theater und gefielen sehr; erstere nannte die Critik „prächtig und gelehrt,“ letztere ist eigentlich nichts anderes als ein anacreontisches Divertissement von Liedern und Tänzen. Die übrigen von ihm gedruckten Compositionen, mehr denn 50 an der Zahl, bestehen in reinen Instrumentalsachen, die sehr viel Theilnahme in Frankreich und auch in Deutschland gefunden haben, namentlich seine Sonaten und Concerte für die Violine, seine Violin- und Clarinettduo's, und seine Sinfonien für großes Orchester. Diese sind prachtvoll, entbehren zwar der Tiefe eines Haydn und Beethoven, verbinden aber mit einem Mozartischen Glanze wieder das Wohlthuende und Gefällige, wodurch unter den Aelteren Graun und Gluck sich auszeichneten. Jene Duette erschienen zum größten Theile in Offenbach bei Andre, und sind vortreffliche Uebungsstücke, wie auch seine zu Paris gedruckten „Suites d'harmonie à 2 Parties, tirées des Operas.“ Die Sammlung von 6 concertirenden Quartetten für Violine, Altv., Violonc. und Fagott, welche zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts viele Liebhaber fand, ist wahrscheinlich von seinem weniger bekannten Bruder, wenn gleich sie in den meisten Catalogen auch unter seinem Namen aufgeführt wird. 14.

Blasmusik, in der Kunstsprache eigentlich Harmoniemusik, s. daher dies.

Blatt, Franz Thaddäus, Directorats-Adjunct und Professor am Conservatorio zu Prag, nächst Bärmann wohl der ausgezeichnetste Clarinett-Virtuos unserer Zeit und verdienstvollste, auch thätigste Componist für sein Instrument, geb. zu Prag 1793, widmete sich Anfangs, nach dem Willen seines Vaters, der Malerkunst, und besuchte zu dem Behufe die K. K. Maleracademie zu Wien, wohin jener schon 1796 als K. K. Beamter versetzt worden war. Die Musik trieb er damals zwar mit Lust, aber immer nur als Nebensache, und erst 1807, nach dem Tode seines Vaters und als er mit seiner Mutter wieder nach Prag zurückgekehrt war, wählte er aus innerer Neigung dieselbe zu seinem eigentlichen Brodstudium. So wurde er ein Zögling derselben Musikschule, an welcher er jetzt mit so rühmlichster

Thätigkeit und so glücklichem Erfolge als vielgebildeter Lehrer wirkt. In der Composition äußerte vornehmlich der Director jener Anstalt, F. D. Weber, und in der practischen Musik der berühmte Clarinettist Farnick einen besonderen Einfluß auf ihn. Von 1814 an machte er mehrere größere Reisen, auf denen er überall die verdiente wohlwollende Aufnahme fand und seinen Ruf als Meister auf der Clarinette begründete. Nach seiner Rückkunft trat er als erster Clarinettist in das Orchester des ständischen Operntheaters zu Prag; 1818 erhielt er die Anwartschaft auf eine Lehrerstelle, oder — wie man es dort nennt — ward Supplent, und 1820 wirklicher Professor am Conservatorio daselbst. — Als Virtuos nimmt, wie schon bemerkt, B. einen hohen Rang ein; mit einem außerordentlichen Glanze und einer staunenswerthen Bravour im Spiel verbindet er die höchst möglichste Präcision und Sicherheit in der Ausführung, auch der schwierigsten Passagen, dabei einen angenehmen Ton, und namentlich im Adagio so viel Ausdruck und reinen Seelengesang, daß er als ein stetes Muster in dieserartigem Vortrage angesehen werden darf. Dasselbe gilt von ihm als Componisten für sein Instrument; seine Concerte, Rondo's, Variationen, Capriccio's 2c. für die Clarinette gehören zu den besseren, die in neuester Zeit erschienen sind, verlangen meistens zwar ausnehmende Fertigkeit und sind im galanten Style gehalten, niemals jedoch auf Kosten der eigentlichen Kunst. Besonders haben die „Variat. brill. p. l. Clar. av. Orch. Leipzig bei Breitkopf und Härtel (op. 28)" viel Beifall gefunden; auch die C-moll- (op. 12) und G-moll- (op. 14) Variationen, Bonn bei Simrock. Seine Trio's, Duo's, Potpurri's 2c. sind angenehme Unterhaltungs- und zweckmäßige Uebungsstücke. Auch für die Hoboe und das englische Horn setzte er mehrere Sachen, die als Studien angewandt den Zweck der Vervollkommnung gewiß nicht verfehlen. Die als gründlich, umfassend und höchst zweckgemäß ausarbeitet hinlänglich bekannte „Méthode complette pour la Clarinette" etc. erschien 1828 französisch und deutsch zu Mainz bei Schott; seine „Kurzgefaßte theoretisch-practische Gesang-Schule mit besonderer Rücksicht auf jene, welche sich diese Kunst zu ihrem Vergnügen auch ohne Meister zu eigen machen wollen; nach den besten Quellen bearbeitet" 1830 bei Rudl in Prag. Einen besonderen Werth hat dieses letztere Werk wegen der vortrefflich, kurz und bündig, darin abgehandelten Lehre vom Athemholen, und der beigelegten gut gewählten Beispiele, die es auch neben anderen größeren Gesangschulen sehr brauchbar und nützlich werden lassen. Q.

Blatt oder **Zungenblatt** heißt in der Musik 1) der dünne, gewöhnlich aus spanischem Rohrholze gebildete Span, welcher, mit seinem stärkeren Ende auf dem sogenannten Schnabel der Clarinette oder des Bassetthorns befestigt, zwischen die Lippen des Spielers genommen wird, und, bei gehörig modificirtem Einblasen der Luft, das Instrument tönen macht. Man fertigt solche Blätter auch wohl aus anderem Stoffe, und von ganz vorzüglich schöner und leichter Ansprache sollen die von gewöhnlichem Tannen- oder Kieferholze seyn; nur aber ganz ohne Ausdauer. Im Ganzen behauptet daher das spanische Rohr allemal den Vorzug. — Die Befestigung des Blattes auf dem Schnabel geschieht gewöhnlich durch Bewickeln mit Bindfaden; neuerlich aber bewirkt man es durch einen Ring von Messing- oder Silberblech, welchen man mittelst einer Stellschraube beliebig fest anziehen kann: eine Vorrichtung, welche augenscheinlich sicherer und haltbarer ist, als die zuerst erwähnte. — Das Blatt ist eines der allerwichtigsten Stücke an der Clarinette, und es ist sehr nöthig, daß jeder Clarinettist die Geschicklichkeit besitzt, sich seine Blätter, seinem Bedürf-

nisse gemäß, selbst anzufertigen. Daher finden sich auch in fast allen Clarinettschulen ausführliche Anleitungen dazu. Besonders beachtenswerth ist in dieser Hinsicht auch ein Aufsatz „über die Erhaltung der Fagottrohre und Clarinettblättchen" ꝛc. von Almenräder, in der Cäcilia Bd. 11. pag. 58 ff. dessen wesentlichsten Inhalt wir unter dem Art. Fagottrohr oder Rohr mittheilen werden. — Ueber die Art, wie die Erzitterungen des Blattes den Klang der Rohrwerke erzeugen und dessen Tonhöhe bestimmen, vergleiche man die Art. Akustik und Blasinstrument. — 2) versteht man unter Blatt auch den Streifen von Stahl- oder federhartem Messingblech u. dgl. in dem sogenannten Mundstücke und Stiefel der Pfeifen des Rohr- oder Schnarrwerks in den Orgeln. Manche nennen ein solches Blatt auch kurzweg nur Zunge, weshalb Schlimbach in seinem Buche: „Ueber Structur ꝛc. der Orgel," für besagte Gattung von Orgelpfeifen die allerdings passenden Namen Zungenpfeifen und Zungenwerke vorgeschlagen hat. — Nach der älteren und auch jetzt noch gemeinüblichen Einrichtung liegt das Blatt der Rohrwerke auf dem sogenannten Mundstücke in eben der Weise auf, wie das Clarinettblatt auf dem Schnabel, d. h. so, daß es beim Erzittern unausgesetzt auf den Saum des Schnabels klirrend aufschlägt, wodurch der Klang größtentheils etwas rauh und unangenehm schnarrend und gleichsam schmetternd wird. Weit vorzüglicher ist eine bis jetzt nur erst wenig übliche Einrichtung, welche darin besteht, daß das Blatt nur so groß gemacht wird, daß es nicht auf den Rand des Mundstücks aufschlagen, sondern ohne anzustoßen in dessen Oeffnung frei hinein- und herausschwingen kann. Eine nähere Beschreibung davon findet man in der Leipz. musik. Zeitung von 1811. Nro. 9., und wir bemerken hier nur beiläufig, daß diese gewiß höchst nützliche Erfindung eine deutsche und keine französische ist, wofür man sie gewöhniglich ausgiebt. Der erste Erfinder nämlich war der deutsche Tratzenstein, welcher schon unter der Regierung der Kaiserin Catharina in Petersburg lebte. Nach ihm wendete der deutsche Orgelbauer Rackwitz in Stockholm solche Rohrwerke in Orgeln an. Vogler benutzte sie in seinem Orchestrion (s. dies.). Nach eben diesem Modell erbauete dann Leopold Sauer, Instrumentenmacher in Prag, ein großes Fortepiano mit Saiten- und Pfeifenpedal, welches im Pedal 16 Fuß, und durch das ganze Clavier 8 Fuß der neuen Rohrwerke hatte, und sich im Jahre 1813 im Besitze des Grafen Leopold v. Kinsky in Prag befand. Ein zweites Instrument dieser Art verfertigte derselbe Meister im Jahre 1804; und der Orgelbaumeister Ignaz Kober in Wien erbauete im Jahr 1805 eine große Orgel in der dortigen Schottenkirche mit mehreren solchen Rohrwerken. Auch in dem Mikropan der Schloßkirche zu Darmstadt brachte Vogler dieselben an. Nichts desto weniger versuchte es im J. 1812 ein gewisser Grenié zu Paris, den als Physiker berühmten Biot glauben zu machen, diese Einrichtung des Blattes in den Rohrwerken sey seine und eine außer Frankreich noch ganz unbekannte Erfindung, und da Biot nun, nichts Böses ahnend, in seinen physikalischen Abhandlungen den Grenié als einen solchen verdienstlichen Erfinder auspries, und Biot's Werk, in welchem dies besonders geschah (Précis élémentaire de Physique, 1817), von der Commission des öffentlichen Unterrichts zum allgemeinen Lehrbuche erhoben wurde, so glaubte nach und nach erst ganz Frankreich, dann selbst auch ganz Deutschland, daß jene Erfindung französischen Ursprungs sey. So schrieben es mehrere Akustiker, auf Biot's Autorität vertrauend, in öffentlichen Journalen und ihren eigenen Büchern nach; in Deutschland namentlich, als von Biot's „Précis" eine

Uebersetzung durch F. Wolf besorgt worden war; und kein Deutscher war ohne so viel Anspruchslosigkeit, alle diese Irrthümer zu seiner Ehre zu berichtigen, bis Gottfried Weber in Ersch's und Gruber's Encyclopädie unter dem Art. **Blatt** endlich Gelegenheit fand, „die Unverschämtheit der Franzosen und die übertriebene Bescheidenheit der Deutschen, so wie die Unvorsichtigkeit und Uebereilung der öffentlichen Berichterstatter über diesen Gegenstand" ausführlich und mit gebührender Würdigung darzuthun. — Was die Art und Weise betrifft, wie durch die Ascillationen des Blattes Töne verschiedener Höhe in den Pfeifen erzeugt werden, u. dgl. m., so vergleiche man die Art. **Aulozonum** oder **Krücke**, **Blasinstrument** und **Rohrwerk**. N.

Blavet (der Vorname ist nie bekannt geworden), war Oberaufseher der Musik des Grafen von Clermont zu Paris, und seiner Zeit einer der größten Meister auf der Flöte, wurde geb. zu Besançon im J. 1700. Im J. 1723 kam er durch den Herzog von Levis nach Paris; der Prinz von Carignan, welcher seine Kunst zu schätzen wußte, bewilligte ihm sogleich einen ansehnlichen Jahrgehalt und freie Wohnung; doch erhielt er bald obengenanntes Amt, das er nachher, einige kleine Kunstreisen ausgenommen, nie wieder verlassen hat. Die öfteren Feste, welche der Graf veranstaltete, gaben ihm Gelegenheit, sich auch in der Composition zu versuchen. Er that es mit Glück; setzte die Operette „la fête de Cythere," und das einst sehr beliebte Ballet „Jeux Olympiques"; mehrere Sachen: Solo's Sonaten ꝛc. für die Flöte, die nachgehends in einzelnen Sammlungen gedruckt erschienen, und auch für kleinere Orchester angenehme Harmoniemusiken. Er starb 1768, nach einer dreijährigen Krankheit, am Steine. Laborde rühmt ihn neben seiner Kunst auch als einen Mann von sanftem, liebenswürdigem Charakter.

Blaze, Mathieu Frederic, s. **Blasius**.

Blechinstrumente heißen im Allgemeinen alle Instrumente, die aus Metall (Messing, Kupfer, Eisen, Zinn ꝛc.) verfertigt sind; ins Besondere aber, als eine besondere Gattung, die Blasinstrumente dieser Art: Horn, Posaune, Trompete und deren verschiedene Arten. Einige zählen auch das Bassethorn zu den Blechinstrumenten; allein der blecherne Sturz oder Schalltrichter desselben giebt noch kein Recht dazu, als Clarone oder große, auch F-Clarinette gehört es zu den Rohrinstrumenten, sonst müßten wir auch die Orgeln, den Contrafagott, den Serpent, die Becken u. m. a. zu den Blechinstrumenten rechnen. Ueber die Anwendung, Behandlung, Geschichte ꝛc. der Blechinstrumente vergleiche man **Blasinstrument**, die dort **angezogenen** und dann auch noch die **besonderen** Artikel. Hier nur noch Einiges über den allgemeinen ästhetischen Charakter derselben. Schon wegen der Beschaffenheit des Materials, aus welchem diese Instrumente verfertigt sind, ist ihr Ton ursprünglich ein durchgreifend schmetternder, schneidend, und daher besonders da sehr anwendbar, wo es gilt, eine besondere Kraft in der Musik zu entwickeln, entweder um die Töne, als gewissermaßen einen Ruf, weithin zu tragen und hörbar zu machen, oder die Harmonie selbst zu heben und eindringlicher zu machen; und deshalb gerade besteht auch die Stimme der Blechinstrumente in Orchestersachen meistens nur aus einzelnen einfachen Tönen, die länger gehalten oder gebrochen und zergliedert vorgetragen werden. Doch läßt der Ton der Blechinstrumente auch mancherlei Modificationen zu; namentlich in der Höhe kann er sehr zart, angenehm und zu verschiedenen modulatorischen und melodischen Wendungen benutzt werden. Uebrigens gebraucht man die

Blechinstrumente meistens und hauptsächlich nur zum Ausdrucke des Heroischen, Erhabenen, des Volksthümlichen, alles Leidenschaftlichen u. dgl. Eine Harmoniemusik von lauter Blechinstrumenten kann daher nur militärisch seyn; in anderer Weise benutzt wird sie stets ihren Zweck verfehlen. Mit Rohrinstrumenten vereinigt geht sie aber auch in das Gebiet des Romantischen über und kann hier von tiefstem und sinnigstem Ausdrucke seyn. Neuerer Zeit übertreibt man freilich den Gebrauch der Blechinstrumente in Orchestern so sehr, daß ihr sonst vielsagender ästhetischer Charakter fast ganz verloren geht, und an die Stelle der ätherischen Sprache nichts als ein sehr profanes spectaculöses Tonspiel tritt. Vergl. auch den Art. Besetzung und Instrumentation. H.

Blende, eine in einer Orgelfronte befindliche Nische oder ein Feld, worin blinde Pfeifen stehen.

Blerhack, Joseph, Capellmeister an der landesfürstl. Pfarrkirche zu St. Peter in Wien, geboren 1780 zu Naggendorf, an der ungarischen Grenze. Sein Vater, Schullehrer, bestimmte ihn gleichfalls für das pädagogische Fach, und ertheilte ihm auch den musikalischen Unterricht. Im Jahre 1798 begann er zu Wien seine Laufbahn als Normallehrer; verließ aber solche, nachdem sein reger Sinn für die Tonkunst durch das Hören und Mitwirken bei so manchen Meisterwerken immer mehr sich entwickelt, und die eigentliche Richtung gewonnen hatte, für immer, um der Bühne sich zu widmen. Von 1802 bis 1823 war er bei dem Leopoldstädter-Theater als erster Tenorist angestellt, und seine schöne Stimme, im Verein mit einem geschmackvollen Vortrage, erwarb ihm fortwährend die Gunst des Publicums. Nebstbei versah er auch 17 volle Jahre hindurch, unter dem Directorium des Capellmeisters Preindl, den Chordienst bei St. Peter als Solo-Sänger, und wurde, nach des genannten Meisters Ableben, 1824, zu dessen Nachfolger erwählt, welche Stelle, der allgemeinen Meinung zufolge, nicht leicht in verläßigere Hände, und an einen würdigeren Vorsteher übergehen konnte. Von jenem Zeitabschnitt angefangen begann B. in Kirchenarbeiten sich zu versuchen, zu welchen ihn von jeher eine vorherrschende Neigung hinzog; der Erfolg krönte und lohnte seine Mühen, und was Talent, Fleiß, ernster Wille, und reiner Kunstsinn im Raume eines Decenniums zu schaffen vermochten, besteht in 14 Messen (10 kurze und 4 solenne), 25 Gradualen, 29 Offertorien, 10 Tantum ergo, und 2 Te Deum laudamus, wovon Einzelnes im Stiche erschienen ist, und Zeugenschaft giebt, daß der Verfasser, indem er ausschließlich dem religiösen Musikzweige sich bestimmte, nur dem wahren, inneren Berufe Folge leistete. — d.

Blind wird nicht nur zur Bezeichnung nicht hellpolirter Orgelpfeifen, sondern auch zur Bezeichnung anderer Orgeltheile gebraucht, z. B. blinde Claviatur ist eine solche, und zwar nicht spielbare Claviatur, die nicht unmittelbar, sondern durch die eigentliche Tastatur einer Orgel in Bewegung gesetzt wird, daher mit dieser in Verbindung steht oder gesetzt werden muß. Die blinden Claviere, welche mit den spielbaren in steter Verbindung stehen, heißen auch gebrochene Claviaturen, diejenigen aber, welche erst mit einer spielbaren Tastatur verbunden werden muß, wenn sie wirksam werden soll, Gabelkoppel. Sie haben ihren Namen davon, daß sie mit einer Tastatur einige Aehnlichkeit haben. — Blinde Claves sind 1) die, welche mit keiner Pfeife in Verbindung stehen, sondern nur fürs Auge die Lücken der Tastatur für die kurze Octave füllen; sie sind, wie die kurze Octave, verwerflich. 2) Die Klötze, Gabeln oder Frösche, welche zur

Koppelung zweier Manuale dienen. 3) Die Hinterarme einer Manualtastatur, die nicht belegt sind und von den Vorderarmen, wenn diese niedergedrückt werden, sich nach oben hin bewegen. — Blinde, ausfüllende, Prospect-, falsche, Perspectiv-, stumme, Füll- auch Paradepfeifen stehen nur zur Zierde in einer Orgelfronte, weshalb sie auch keinen Kern erhalten und daher keinen Ton angeben können. — Blinde oder falsche Register werden von einigen Schriftstellern die sich auf den Windladen befindlichen Dämme genannt. — Blinde oder stumme Registerzüge gehören zu den Neben-Registerzügen einer Orgel und sind bestimmt, theils, um ungleiche Registerzüge symmetrisch zu ordnen, theils besondere Wirkungen hervorzubringen, die durch ihre Benennungen näher bezeichnet werden; z. B. erstere werden befestigt, können daher nicht herausgezogen werden, erhalten daher die Aufschrift: Nihil, oder sie sind ziehbar und mit Fuchsschwanz, oder mit Noli me tangere bezeichnet. In diesem Falle befindet sich hinter dem Registerbrette am Manubrio ein Fuchsschwanz oder sonst ein Gegenstand, der zur Beschämung desjenigen dienen soll, der den Zug unberufener Weise, vielleicht aus Neugierde herauszog. Außer den vorgenannten sind noch folgende: Accord, Adlerzug, Balgregister, Bock, Coppel, Crescendo, Diminuendo, Engel, Avacuant, Hahn, Kuckuck, Manualkoppel, Nachtigall, Pauken, Pedalkoppel, Schwebung, Sonne, Sperrventil, Stern, Tremulant, Trompetenengel, Windauslaß oder Evacuant — bl. Züge. Außer den Coppel-, Crescendo-, Diminuendo-, Pedalkoppel- und Sperrventilzügen sind mit Ausnahme der Schwebung (Bock) und des Tremulanten, wenn sie gut gearbeitet, von einem guten Spieler zur rechten Zeit zweckmäßig benutzt werden, alle anderen Spielereien, die mitunter sogar kostspielig und beim kirchlichen Gesange störend werden, weshalb sie auch in jetziger Zeit so leicht nicht verlangt werden möchten; sie gehören der Mitte des 17ten Jahrh. an und wurden bis ohngefähr gegen das Ende des 18ten Jahrh. hin verlangt. — Blindes Ventil, s. Durchstecher. — Blinde Windlade, Blindlade, lade, falsche Lade, Ansetzcancellen, ist eine zur Vermehrung der Stimmen einer Orgel bestimmte kleine Windlade, welche an die vorhandene Lade, durch Anborung derselben, angesetzt (angeschäftet) wird. Die Art der Anschäftung ist mannigfaltig; die, wo die blinde Lade mit der Hauptlade durch Conducten verbunden wird, ist wohl die zweckmäßigste. Vorzüglich ist hierbei auf ein unwandelbares Lager mit zu sehen, damit die Blindlade sich nie senken kann.

Blochflöte oder Blockflöte, eigentlich und richtig, doch nie gebräuchlich, Pflockflöte, sehr falsch Plochflöte, eine sehr sanft klingende Orgelstimme, im Manual, die dem Tone des seit fast 100 Jahren veralteten Instruments, Pflockflöte, franz. Flauto douce (seines sanften Tones wegen), unter welcher Benennung diese Stimme noch jetzt disponirt wird, ähnlich klingen soll. Der deutsche Name des genannten Instrumentes entstand von dem Pflocke oder Pfloche (veraltetes Wort für Pflock), der im Mundstücke (Schnabel) zur Angabe des Tones als Kern steckte. Noch jetzt wird dies Instrument, im Kleinen, für Kinder als Spielwerk bestimmt, von den Drechslern gearbeitet und feil geboten. Diese Stimme, von einem Orgelbauer erfunden, der sich nach dem Sprachgebrauche richtete, daher P. in B. verwandelte und so diese nichts sagenden Benennungen einführte, die von nichtdenkenden Orgelbauern anderer deutscher Länder angenom-

men, fortgepflanzt und beibehalten wurde. Das Instrument wurde seines Mundstücks (Schnabels) wegen, Flute à bec, seines sanften Tones wegen, Flauto dolce oder auch Flute douce genannt, woraus die Orgelbauer Flauto douce, Flöte douce machten, unter welchen Benennungen sie in Schriften vorkommt, und woraus im gemeinen Leben die Benennung Flödufe entstand. Aeltere Schriftsteller verwechseln diese Stimme, wahrscheinlich ihres ein wenig flachen Tones wegen, mit Flachflöte, ferner mit Feldpfeife, Schweizerpfeife, Schwiegel, die aber ganz im Tone von dieser Stimme abweichen. Ferner wird sie verwechselt mit Dulcian, Dolce und Gemshorn, von denen sie aber weit mehr noch abweicht. Sie ist eine halbgedeckte Stimme, indem ihre Pfeifen, die, von Holz gearbeitet, engmensurirt und sanft intonirt werden, eine pyramidalische Form haben und oben sehr enge auslaufen. Ihre Pfeifen müssen enger wie die der Stimme Gemshorn, ein wenig weiter wie die der Spitzflöte seyn, auch einen, ein wenig höheren Aufschnitt und breiteres Labium als die des Gemshorns erhalten. Sie wurde zu 16′, in welcher Größe sie aber in der Tiefe zu schwach und daher von zu wenig Wirkung ist, zu 8′ und 4′ gearbeitet, in welchen beiden letzten Tongrößen sie jetzt noch disponirt wird. Sie erhält nur wenig Windzufluß, daher enge Windführungen. Da diese Stimme allgemein beliebt war, so wurde sie oft von Orgelbauern gefordert, die ihre Construction nicht kannten, sie daher, um ihrer Anforderung zu genügen, nach ihrer eigenen Idee construirten, woher es kommt, daß sie so verschiedenartig gearbeitet, noch bis jetzt in alten Orgeln angetroffen wird. Sie wurde bald halb, bald ganz gedeckt, bald von Holz, bald von Metall gemacht, bald überblies sie sich in der untersten Octave, was der Bestimmtheit des Tones wegen zwar nicht zu tadeln ist, wodurch sich aber der ihr eigenthümliche Charakter verlor und sich von den höheren Octaven merklich unterscheiden mußte. Man lieferte sie nicht nur zu 16, 8 und 4, sondern sogar zu 2 und 1′, beide letzteren offen, wo ihr Charakter ganz verloren ging und nur von ihr der Name bleiben konnte. Auch als Quinte wollte man sie benutzen, sie als solche vorzüglich schwach haben, und so kam man auf die Idee, sie ganz zu decken und in die Deckung eine feine Röhre zu befestigen; in welcher Art sie noch in alten Orgeln als Blockflötenquinte 3′ angetroffen wird. Ihr Ton gefiel, und so konnte es nicht fehlen, daß diese Pfeifengattung auch zu 2, 4 und 8′ gearbeitet wurde, welche wir jetzt unter dem Namen Rohrflöte kennen, die jetzt aber in verschiedener Hinsicht anders als früher construirt wird.

Blochflötenquinte, s. den vorhergehenden Art.

Blondeau, August Louis, Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris, ein Zögling des dasigen Conservatoriums und vielgebildeter Musiker, besonders ausgezeichnet aber als geschmackvoller und fertiger Virtuos auf seinem Instrumente. Zwar darf er als solcher nicht mit einem Baillot, Beriot, Lafont u. a. dgl. Meistern verglichen werden, doch steht er würdig an der Spitze der Violinvirtuosen 2ten Ranges in Frankreich. Sein Geburtsjahr haben wir nicht ausmitteln können; doch soll er der Sage nach gegen 36 Jahr alt seyn. Seine Compositionen, die sich eben so sehr durch Zweckmäßigkeit, Geschmack und Annehmlichkeit der melodischen Wendungen, als durch künstlerischen Glanz, Bravour und dabei doch Gediegenheit und Gründlichkeit in der harmonischen Zusammenstellung auszeichnen, bestehen in Quartetten, Trio's, Duo's für Bogeninstrumente (unter welchen letzteren besonders die Kreutzer dedicirten 3 Violinduo's beachtenswerth sind); in Sonaten, Variationen und ein Paar Concertstücken

für die Violine; in Duetten für die Flöte (darunter 3 besonders merkenswerthe für Flöte und Fagott); in Duetten für Fagott und Violine, und einigen Gesangsstücken, vornehmlich Romanzen, mit Pianofortebegleitung. Zusammen mögen es nah an 50 Werke seyn, die von B. gedruckt worden sind, zu Paris und Lyon. Größere Reisen hat er noch nicht gemacht, wenigstens kam er noch nicht über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus.

Blondel. König Richard von England, zubenannt Löwenherz, war in das heilige Land gezogen mit großer Heeresmacht, um das heilige Grab wiederum aus den Händen der Heiden zu befreien, mit ihm der König von Frankreich, der Herzog von Oesterreich und andere Herren und Ritter mehr. Aber der Feind säete Unkraut unter den Waizen, Streit unter die Krieger des Kreuzes, und fast schon im Angesichte von Jerusalem mußte der Königl. Löwenherz sein großes Unternehmen aufgeben, denn seine Fürstl. Genossen fielen hinter ihm ab. Vor Allem hatte er mit dem Herzoge von Oesterreich den schlimmsten Streit vorgehabt. Deshalb, als er nun, troß des mißlungenen Feldzuges, an hoch erneueten und vermehrten ritterlichen Ehren reich, wieder heim ziehen wollte in sein Land, und sein Weg ihn, weil ein See-Sturm sein Schiff von der Flotte trennte und bei Aquileja an's Land warf, mit wenigen Dienern durch die Lande jenes feindlich gesinnten Herzogs führte, hielt er es genehm, lieber unerkannt in Pilgerkleidern die Reise fortzusetzen. Aber er ward zu Wien verrathen und heimlich gefangen genommen, und durch den schlimmen Herzog in einer fern entlegenen Burg festgehalten, so daß es nun schien, als sey der große König Richard Löwenherz auf einmal, einem unbeachteten Stäublein gleich, von der Erde verschwunden. Seine Getreuen forschten vielfach nach, so öffentlich als heimlich, aber nichts wollte verfangen. Hätte man nur ermitteln können, wo der große Löwenherz, der Stern der Europäischen Ritterschaft, gefangen liege und wer sein Bewältiger sey, die gesammte Helden-Verbrüderung wäre wohl aufgestanden, ihr edles Heldenhaupt zu erretten. Aber eben deshalb schwieg und läugnete der arglistige Herzog, ganz unwürdig er selbst ausnahmsweise der Ehren seines sonst so edelgroßen Stammes, und die Antwort hieß, wenn man bei ihm nachfragte, schier wie der Antwort des Kain nachgebildet: „soll ich König Richards Hüter seyn?" Da hatte sich unter den anderen Suchenden auch Einer mit aufgemacht, auf den, zwischen so vielen Mächtigen und Weltklugen, in gleicher Fahrt begriffen, eben Niemand besonders achten mochte. Just deswegen aber konnte vielleicht sein stilles Forschen um so besser gelingen. Das war Meister Blondel, der Minstrel, wie man dazumal in England die sangeskundigen Männer zu benennen pflegte, welche die schönen Sagen aus alten Tagen, herübergerettet im Strome der Zeit, zur Harfe sangen, und auch eigne, ihnen von Gott verliehene Lieder dabei kund gaben, woran Jedermann gern seine Freude hatte, und die schönen Frauen wohl noch lieber, während so ein Minstrel zugleich auch immer kampfbereit sein gutes Schwert an der Hüfte trug, wo es galt für Ehre und Recht. Diese Leute also standen in wohlverdienten Ehren, aber wo es auf ein so recht listigkluges Schaffen in der Welt ankam, wollte man ihnen nur wenig Glück zutrauen, und nur ein Schaffen dieser Art, meinte man, könne den Aufenthalt König Richard's auskundschaften. Meister Blondel dagegen fing es auf seine eigne Manier an; nicht sowohl mit kluger Pfiffigkeit, als mit herzlichem Gesange. In den vertraulich heitern Tagen, die er früherhin mit König Löwenherz verlebt hatte, — denn der König war gleichfalls ein sangeskundiger Meister, und Blondel begleitete ihn überall hin, nur daß er durch jenen See-

Sturm von ihm fortgetrieben war, — fühlten sich Beide einstmals angeregt, ein zartes Minnelied gemeinsam zu dichten, wozu sie denn auch, wie das in jenen Zeiten fast immerdar Eins war, die Weise ersannen. Niemand vermochte dies Lied in gleicher Anmuth zu singen, als der König und sein Minstrel. Nun zog der Minstrel mit seiner Zither weit, weit durch viele Lande umher, und ließ sie zu dem schönen Minneliede vor mancher Burg anklingen und manchem einsam gelegenen Thurm, vor den einsamlichst gelegenen Thürmen und Burgen am liebsten, denn da konnte er am ersten hoffen, das Echo seines Gesanges zu vernehmen aus der Brust seines von neidischer Finsterniß umschleiert gehaltenen Königs-Helden. Lange ist er auf diese Weise umhergezogen, und ist sonder Echo geblieben. Endlich, in tiefster Gebirges-Abgeschiedenheit, klang ihm der längst ersehnte Wiederhall aus einem schroffen Burggemäuer entgegen, und seine edle Kunst sowohl, als sein vielgetreues Herz gaben es ihm kund, das sey König Richard Löwenherz, der also singe, und kein anderer Mensch auf aller Welt. Da eilte er hin, wo er wackre englische Ritter und Reisige aufzufinden wußte, die nach ihrer Weise umherstreiften, den verschwundenen Heldenfürsten zu suchen. Und er theilte ihnen seinen Fund heimlich mit, und heimlich zogen sie von verschiedenen Seiten her in's Gebirg zusammen, und in einer schönen Siegesnacht erstürmten sie muthig, Meister Blondel mit gezücktem Schwerte voran, das schroffe Burggemäuer gegen die sich hart vertheidigende Burgmannschaft. Da war König Richard Löwenherz wiederum frei, und zog in großen Freuden prangend heim nach England, denn sich offenbar an diesem gekrönten Haupte zu vergreifen wagte kein Mensch. Auch wäre das einem solchen alsbald übel gelohnt worden, da nun der tapfre Löwenherz wieder in vollen ritterlichen Gewaffen zog, sein ritterliches Gefolge um ihn her. Meister Blondel und sein König haben nachher noch manch' ein freudig schönes Jahr beisammen verlebt, und nichts hinfürder hat sie zu scheiden vermocht, als endlich ein seliger Tod.

Soweit die Sage. Die Geschichte widerspricht ihr darin, daß König Richard nicht durch Waffengewalt befreit worden sey, sondern durch Loskaufung, und zwar aus der Macht Kaiser Heinrich VI., welchem ihn Herzog Leopold ausgeliefert hatte. Der deutsche Kaiser hielt den Helden unter dem Vorwande gefangen, daß er Bundesgenosse des Königs Tancred von Sicilien sey, eines Reichs-Feindes. Man sieht jedenfalls, wie schwankend Richard's Feinde sich selbst über das eigentliche Verhältniß fühlten, worin sie zu ihrem erhabenen Gefangenen standen, den sie eigentlich wie halb unbewußt bei überraschend sich darbietender Gelegenheit gegriffen hatten, und nun nicht recht wußten, was eigentlich mit ihm anzufangen. Daher auch das wunderliche Geheimniß, welches, selbst nach den Meldungen der Geschichte, über Richard's Aufenthaltsort schwebte, ja selbst darüber, welch' ein Fürst eigentlich das Amt des Kerkermeisters an dem Helden verwaltete. So kam denn allerdings auf die Erforschung der verschwundenen Spur sehr viel an, selbst nur für den Beginn von Loskaufs-Verhandlungen. Und jene Art des Nachsuchens gehörte zu den verständigsten und Erfolg verheißendsten in einer Zeit, wo der Stand des Sängers als ein durchaus geehrter und geliebter galt, seinen Gliedern überall gastliche Aufnahme, ja eine gewisse Heroldsunverletzlichkeit zusichernd. Die Sage von des treuen Blondels glücklichem Fund also, weit entfernt, der Geschichte zu widersprechen, stimmt harmonisch ergänzend mit ihr zusammen. Ob nun auch alsbald der König durch einen raschen Anfall befreit ward, und man nur späterhin die

Lösungssumme zur völligen Befriedung und zur Tilgung anderweiter Ansprüche, namentlich vielleicht von Seiten des deutschen Reiches, erlegt hat, steht zu bezweifeln oder zu vermuthen, je nachdem der Sinn des Fragenden sich minder oder mehr dem Sagen-Glauben günstig zeigen mag. So viel ist gewiß, daß bei jenem Streit zu Ptolemaïs im heiligen Lande, welcher die Zwietracht zwischen König Richard und Herzog Leopold veranlaßte, das deutsche Reichspanner, auf einen Thurm der eroberten Feste eingepflanzt, von Richard oder seinen Wappnern schmählich beleidigt war. Eine Genugthuung deshalb stand also allerdings zu fordern, nur nicht durch so unwürdige Mittel, wie jene beiden Fürsten sie gegen den kühnen Löwenherz anwandten.

Die Sage vom treuen Blondel und seinem geretteten König ist mannigfach in der Kunst zu Darstellungen verarbeitet worden. Am gelungensten wohl bis jetzt in Gretry's Oper: „Richard Löwenherz." Das Lied des treuen Minstrels:

„Verläßt Dich Jedermann,
O Richard, o mein König!"

in künstlerischer Ahnungskraft längst vor den Unbilden der französischen Revolution gesungen, ward in selbigem Sturm gleichsam ein tönendes Panier der Königlichgesinnten, und bleibt, auch in dieser Hinsicht, unvergeßlich. Das süße Minnelied Blondels und Richard's:

„Mich brannt' ein heißes Fieber,
Die Hoffnung war entflohn!"

klingt uns an wie ein ächter Gruß aus jenen Tagen ritterlicher Galanterie herüber. Und wer weiß, ob nicht auch wirklich überlieferte Klänge der Vorzeit dem sinnigen Meister Gretry mit in die Saiten gerauscht sind, mehr oder minder bewußt! Die Lieder und Liebesweisen leben bisweilen sehr lange. **L. M. F.**

Bloß, s. Bedeckt und Offen.

Blow, John, Doctor der Musik und einer der berühmtesten, auch gebildetsten Organisten nnd Componisten Englands, war geb. zu North-Collingham in Nottinghamshire 1648; nach der Restauration einer der ersten Singknaben, welche von Henry Cook in London für die Königl. Capelle erzogen wurden; ein Schüler von Hingston und dem berühmten Doctor Christoph Gibbons; fing in seinem 16ten Jahre schon an, Anthems und noch größere Kirchenmusiken zu componiren, die sich des lebhaftesten Beifalls erfreuten; wurde 1673 Mitglied der Königl. Capelle an Roger Hills Stelle, und 1674, nach Absterben des Pelham Humphry, Lehrer an derselben; 1685 Cammercomponist des Königs, was vor ihm Matthias Cook, aber nur dem Titel nach, gewesen war; 1687, an des verstorbenen Mich. Wise Stelle, Almosenier und Lehrer der Choristen an St. Paul; 1694, auf Antrieb des Erzbischofs Sancroft, Doctor der Musik; 1695, nach Purcells Tode, Organist in der Westminster-Abtei; 1699 Kirchencomponist der Königin Maria, mit einem Gehalte von Anfangs 40, dann 70 Pfund; und starb endlich am 1. October 1708. Von seinen Werken theilen Burney und Hawkins in ihrer Geschichte die ausführlichsten und zuverlässigsten Nachrichten mit. Das größte darunter war eine Sammlung von 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Gesängen mit und ohne Instrumentalbegleitung, betitelt: **„Amphion Anglicus"**, erschienen 1700, von dem Publicum aber etwas kalt aufgenommen. Mehr Glück machte die **„Ode for St. Cecilia's day"**, London 1684; die **„Collection of lessons for the Harpsichord or Spinnet"**; **„Ode on the Death of Purcell"**; das **„Gloria Patri"**; die **„Psalms for the Organ"**;

eine große Anzahl von Catches, mehrere seiner Kirchenstücke und viele Anthems, von denen einige sogar werth gehalten wurden, selbst in der Peterskirche zu Rom aufgeführt zu werden. In den Sammlungen von D. Boyce, D. Tudway, und D. Aldrich finden sich wohl mehr denn 40 Kirchenstücke von Blow; Burney aber versichert, daß dies nur der kleinste Theil von seinen sämmtlichen Werken für die Kirche sey, in den älteren Capell- und Chorbüchern der Cathedralkirchen Englands befänden sich noch weit mehr. Der Styl, in welchem B. schrieb, war großartig und kühn; hiernach haschend waren seine Harmonien und Modulationen oft aber auch hart, gesucht, und — wie Burney sagt — ohrenzerreißende, plumpe Crudilitäten. Letzterer theilt a. a. O. viele Proben der Art aus B—s Werken mit; doch giebt er selbst zu, daß dergl. Fälle nur Seltenheiten in der Menge des wahrhaft Gediegenen wären. B. soll ein schöner Mann, von strenger Lebensart in ethischer und religiöser Hinsicht, gewesen seyn. Ersteres beweist auch sein wohlgetroffenes Bildniß in Hawkins Gesch. Bd. IV. Er liegt begraben in der Westminster-Abtei zu London. Unter seinen zahlreichen Schülern zeichneten sich besonders Jer. Clark, Will. Croft, und John Barret rühmlichst aus. Gerber nennt ihn in seinem älteren Tonkünstler-Lexicon irrig Blouw. Vergl. Hirschings Handb. Th. 1. p. 310. o.

Blum, Carl. Dieser in neuerer Zeit so sehr beliebte und fleißige Bühnendichter und Componist, tit. Hofcomponist Sr. Majestät des Königs von Preußen, in Berlin lebend, wurde geb. daselbst um 1790. In früher Jugend schon, von 1805 an, machte er sich als Sänger vortheilhaft bekannt; er war damals Mitglied von Quandt's Schauspielergesellschaft am Rhein; kam nachher nach Königsberg, wo er unter der Leitung des Musikdirectors Hiller (Sohn des berühmten Leipziger Hiller) die Musik, ins Besondere die Composition studirte, und ging später nach Berlin zurück. Seine erste Oper war „Claudine von Villa bella“; sie wurde 1810 in Berlin mit Beifall aufgeführt. 1817 ging er nach Wien, fand daselbst an Salieri einen belehrenden und unterstützenden Freund, und wir dürfen es daher wohl dessen Einflusse besonders zuschreiben, daß seine demnächst folgende Oper „das Rosenhütchen“ so im Zeitgeschmacke ausfiel, daß sie nicht weniger als 39 Aufführungen hinter einander erlebte, und auch das niedliche Ballet „Aline“, womit er alsdann die K. K. Hofbühne beschenkte, die regste Theilnahme fand. Zum Hofcomponisten ernannte ihn der König von Preußen im J. 1820. Als solcher reiste er nach Paris, theils um die Bekanntschaft von Boieldieu, Cherubini, Auber u. a. zur Zeit beliebten dramatischen Componisten zu machen, theils aber auch um die Bühne und deren Wesen selbst noch genauer zu studiren. 1822 kehrte er nach Berlin zurück, führte seitdem 4 Jahre lang die Regie der Königl. Oper; und 2 Jahre die Direction des königstädtischen Theaters daselbst. Nach der Zeit machte er mehrere kleinere und größere Reisen durch Deutschland, England, Frankreich und Italien, die keinen geringen Einfluß auf seine weitere Kunst- und besonders musikalische Bildung ausübten. In Berlin nahm er nach deren Vollendung keine bestimmte Anstellung wieder an, sondern beschäftigt sich nicht ohne verdientes Glück einzig nur mit Uebersetzungen dramatischer Werke aus fremden Sprachen, deren Arrangirung für deutsche Theater, mit Composition und belletristischer Schriftstellerei, besonders so weit diese dem Theater angehört, in mehreren Zeitschriften und Journalen. Haben wir hier gleich nur B. als Componisten zu betrachten, so können wir dennoch seine Verdienste als Uebersetzer und Bühnendichter nicht ganz unberührt lassen. Unstreitig zeichnen sich seine Bearbeitungen fremder Bühnenwerke

vor vielen anderen aus, namentlich weiß er seinen Uebersetzungen aus dem Französischen die wirklich französische Gewandtheit zu geben, die den meisten anderen abgeht; und wie sinnig er den reinen Italianismus dem deutschen Geschmacke anzupassen versteht, beweiset seine „Mirandolina", die aus Goldoni's „Locandiera" entstand und sich länger als alle anderen derartigen metamorphosirten Stücke auf den deutschen Repertoiren erhalten hat. Das Tägliche freilich ist ihnen eben so wenig abzusprechen, als man seine musikalischen Werke für keine anderen als reine Zeitproducte erklären kann. Was denselben zum großen Theile einen dauernden Eingang auf den Theatern verschafft hat, ist sein, wie es scheint, ihm angebornes Talent, sich der Gelegenheit und den zeitigen Umständen mit Leichtigkeit zu fügen: ein Talent, das immer sein Verdienst behält und um so mehr geschätzt werden muß, als es selten sich findet. Er hat mehr denn 130 namhafte Werke bis jetzt zu Tage gefördert, kleine und größere Instrumental- und Vocalmusiken, in allen aber spricht sich jene herrliche, durch Kunst vielleicht geläuterte und verfeinerte, Naturgabe deutlich aus. Wir nennen nur die 3 Serenaden für kleines Orchester op. 49, 50 u. 51; das Ballet „Achilles"; die 3 Nocturno's op. 64; das „Rondeau a la Turque" für Pianof. und Fl. op. 35; das Singspiel „die Heirath im 12ten Jahre"; die Opern „die Pagen des Herzogs von Vendome", „Canonicus Schuster", „die Nachtwandlerin" und „Zoraide oder der Friede von Granada"; die Troubadour- und seine vielen anderen Gesänge: Romanzen, Lieder 2c.; das Vaudeville „der Bär und der Bassa" u. s. w.: — welch' eine gemüthvolle Musik! für das Herz, das zu solchen Regungen, wie sich darin aussprechen, gestimmt ist, von unvergänglichem Werthe. B. hat keinen eigenen Styl, kein besonderes Genre, in und nach welchen er schreibt und Töne dichtet; er läßt diese aus seiner Seele fließen, wie sie einmal die verborgene mächtig sprudelnde Quelle bringt. Dabei kann es nun freilich kommen, daß er die strenge Schule verletzt, die Originalität vernachlässigt; allein was thut's? er will nur für mitfühlende Herzen componirt haben, und diesen hat er dann gewiß auch ein inniges Seelenvergnügen verschafft. So konnte es denn auch nicht anders seyn, als daß unter Anderem sein „Gruß an die Schweiz" in Tirol und in der Schweiz fast national wurde, und er in mehreren seiner Compositionen sich der Hülfe würdiger älterer Vorgänger bediente. Dies hat man ihm zum Vorwurfe gemacht; allein nur in seinen Vaudevilles bringt er fremde Ideen und Einfälle, sie niemals aber auch für die seinigen ausgebend; und daß das Publikum dergl. gern hört, gereicht demselben eben so sehr zur Ehre als B. die Gabe und sorgfältige Auswahl. Bei jenem zeigt es Uebersättigung an dem Firlefanz der neuesten Zeit und das Beginnen der Liebe zu ächter Volksmusik; bei diesem, bei Blum, verständigen Sinn und Würdigung des Werthvollen, daß er so manche schöne gemüthvolle alte Volksmelodie der Vergessenheit entreißt. Mit seinem „Schiffscapitain" hat er das Vaudeville erst in seiner eigenthümlichen Gestalt auf die deutsche Bühne verpflanzt; und was wir nach jenem Gutes der Art erhalten haben, ist nichts anderes als eine treue Nachbildung. Auffallend bleibt, daß Blums Werke in den südlichen Gegenden weit mehr gefallen als in den nördlichen; wäre es wahr, wie es gewöhniglich heißt, daß der Süddeutsche mehr Herz, der Norddeutsche aber mehr Verstand hat, so ließe es sich leicht erklären; wir glauben nun aber nicht daran, und deuten daher im Stillen jene Erscheinung anders. Doch, obschon noch etwas mehr als angenehme, sinnige Unterhaltung bei der musikal. Kunst suchend, obschon sie lieber in ihrer eigentlichen poetischen Urgestalt erblickend, in welcher ein

Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Zumsteeg u. A. sie hinstellten, so begegnen wir doch auch Blums Werken gern, weil sich das gefälligste Talent darin kund giebt. Die meisten der oben bezeichneten Vocal= und Opernmusiken erschienen gedruckt mit Pianoforte= und Guitarrebegleitung. Virtuos auf der Guitarre setzte er auch mehrere gefällige, doch nicht immer leicht ausführbare Solo= u. a. Sachen für dieses Instrument, und schrieb ein sehr empfehlenswerthes Lehrbuch: „Neue vollständige Guitarrschule, nebst Solo= und Gesangstücken, hauptsächlich für diejenigen, die nicht gehörigen Unterricht nehmen können. 1) theoretischer und 2) practischer Theil." Berlin bei Schlesinger. — st.

Blumenthal, Joseph von, geb. den 1. Nov. 1782 zu Brüssel, woselbst sein Vater in Staatsdiensten stand, und nach erfolgter Regierungsveränderung, quiescirt, mit der ganzen Familie nach Prag übersiedelte. Dort wurde Jos. nebst seinen jüngeren Brüdern, Casimir und Leopold, welche später als tüchtige Violinisten sich auszeichneten, ganz für die Musik gebildet, und alle drei genossen daselbst bei Abt Vogler den gemeinschaftlichen Unterricht in der Tonsetzkunst. Als dieser 1803 in Wien sich aufhielt, um seine Oper „Samori" zu schreiben, empfahl er dem damaligen Eigenthümer des neuerbauten Wiener Theaters seine hoffnungsvollen Schüler, und das Kleeblatt erhielt, durch eine so gewichtige Fürsprache, auch unverzüglich die Anstellung als Orchestermitglieder, Jos. bei der Viola und zugleich in der Cathegorie eines Compositeurs und Solospielers, die beiden anderen an der ersten Violine, welcher Casimir in der Folge auch als Director vorstand. Während eines mehr den 20jährigen Zeitraumes erschienen unter Josephs Namen, obschon, wie verlautet, auch die Geschwister mehrfachen Antheil daran genommen haben sollen, folgende Bühnenwerke: 1) die romantische Oper „Don Sylvio von Rosalva"; 2) der zweite Act des Zauberspiels „der kurze Mantel"; 3) Ouverturen, Märsche, Gesänge, Entreactes und Chöre zu vielen Schauspielen, z. B. „Columbus", „König Lear", „Turandot", „Käthchen von Heilbronn", „Ferdinand Cortez", u. a.; 4) die Melodrama's „Camma" und „Menasko und Elwina"; 5) ein pantomimisches Ballet; 6) mehrere Sinfonien. Außerdem eine große Messe nebst anderen Kirchenstücken, Gelegenheitscantaten, Fest=Hymnen, ꝛc. Durch den Druck sind bekannt geworden: Violin=Duette und Trio's, sonderlich für Zöglinge berechnet; Uebungsstücke; verschiedene Uebersetzungen und Arrangements, nebst einer Violinschule; in der Gesammtzahl 40 Nummern. — Dem Style nach sind alle seine Arbeiten gediegen, besonnen und streng correct durchgeführt; daß Vogler's System unverkennbar darin vorherrscht, zeugt von Consequenz, Achtung vor dem Meister, und kann wahrlich nicht als Schattenseite gelten. Gegenwärtig (Jan. 1835) bekleidet Joseph das Chorregenten=Amt an der Piaristenkirche zu Wien; Casimir ist Musikdirector in Zürich, und Leopold Cammervirtuose bei einem ungarischen Magnaten. — d.

B mi, der veraltete Name des Tones h, s. Alphabet und B.

B moll — diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton b den Grundton oder die Tonica bildet, und in deren Leiter die kleine Terz, also das Verhältniß der sogenannten Molltonart, enthalten ist. Um dieses zu erwirken müssen die Töne d, e, g und a in des, es, ges und as verwandelt werden. Vergl. Tonleiter und Vorzeichnung. Das mathematische Verhältniß der Intervalle dieser Tonleiter ist, nach der jetzt angenommenen temperirten Tonstimmung:

b	c	des	es	f	ges	as	b
1	8/9	27/32	3/4	2/3	256/405	9/16	1/2

Vergl. Tonart und Verhältniß. In psychischer Hinsicht ist diese Tonart offenbar ein Sonderling, der, mehrentheils in das Gewand der Nacht gehüllt und immer etwas mürrisch und entzweit mit Allen und Allem, wozu er aufschaut, höchst selten eine freundliche, gefällige Miene annimmt. Moquiren gegen Gott und die ganze Welt, Mißvergnügen mit sich selbst bis zur Vorbereitung zum Selbstmord, tiefer, herzzerreißender Schmerz einer guten Seele, die aber sich selbst nicht mehr kennt, hallen in seinen schwerfälligen Accorden, die wie aus den tiefsten Tiefen einer finstern schwermuthsvollen Melancholie hervorgeholt erscheinen und des undurchdringlichen Dunkels beängstigende Schauer der fremden Brust unwiderstehlich mittheilen. Wagner (Leipziger musikalische Zeitung 1823 pag. 716) beschreibt den Ausdruck dieser Tonart in den Versen:

Ach! er hat mich verlassen!
Er floh dahin!
Könnt' ihn doch hassen
Mein zerrütteter Sinn!
Meines Leibes Blüthe,
Meines Herzens Gluth
Hat er zertreten.
Und schien so gut!
Nehmt mich, begrabt mich
In den Fluthen, am Strand,
Begrabt mich, und flucht mir,
Daß er liebend mich fand! —

In der Modulation oder im Vorübergehen gebraucht, liegt jedoch auch Hohn und Verspottung aller Wahrheit und Tugend, Bosheit, Tücke und das Treiben eines aller edleren Gefühle unfähigen Herzens in dem Bereiche dieser Tonart. Zum Beleg führen wir nur 2 Stellen aus Mozarts „Don Juan“ an; die eine gleich aus dem ersten Terzett des Gouverneurs, Don Juan und Leporello, vom 8ten Tacte des Andante an; und die andere aus Don Juans lustiger Arie „Oeffnet die Keller“, bei den Worten: „Unter dem Toben fisch' ich im Trüben; führe mein Liebchen trotz Weh und Ach ins Schlafgemach“; — einen schicklicheren Uebergang konnte Mozart beidemal nicht wählen. Vergl. noch Schuberts „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ p. 377. — Ehedem verstand man unter b moll auch blos den Ton b, im Gegensatze zu b dur — dem Tone h. Vergl. hierüber Alphabet und B. Dr. Sch.

Bo, s. Belgische Sylben.

Bobisation heißt das Solfeggiren mit den sogenannten Belgischen Sylben. S. diese und Solmisation.

Boccherini, Luigi, geb. zu Lucca 1730 oder 1735, wo er seinen ersten Unterricht genoß und seine Jugend verlebte. Nachdem er kurze Zeit andere Städte seines Vaterlands besucht hatte, ohne daß etwas Merkwürdiges davon zu berichten wäre, begab er sich nach Paris. Hier wurde sein erstes Werk 1768 gestochen unter dem Titel „6 Sinfonien.“ Der Ausdruck hatte aber damals noch nicht den Sinn, den er seit Jos. Haydn's Werken dieses Namens gewonnen hat. Es waren dies nur eben Violinquartette mit obligatem Violoncelle. In dieser Gattung zeichnete er sich, namentlich unter den Franzosen, bald so sehr aus, daß sein Ruhm weiter drang. Am

meisten wurde er in dieser Thätigkeit durch den Beifall festgehalten, den ihm Friedrich Wilhelm II. von Preußen (reg. 1786 — 1797), ein geschmackvoller Kenner und geübter Dilettant auf dem Violoncell, zollte, welcher nach Capellmeister Reichardts Berichte Boccherini's Quartette und Quintette vorzüglich liebte und beständig spielte. Dieser kunstsinnige Monarch setzte seinem Lieblinge ein lebenslängliches Jahrgeld für die Verpflichtung desselben aus, alle Jahre einige neue Quartette und Quintette nach Berlin zu senden. Die Auszeichnung, die dem Componisten widerfuhr, ist auch nicht grundlos; kein Italiener seiner Zeit wußte so viel harmonischen Gehalt mit einschmeichelndem Gesange zu verbinden, wie er; selten einer, der so viel angenehme Fantasie mit südlicher Frische der Melodie in immer neuer Gestalt offenbarte. Nur unser Jos. Haydn steht, was Reichthum, Tiefe und Humor anlangt, über ihn. Boccherini selbst wußte dies so zu achten, daß er mit dem deutschen Meister von Madrid aus einen freundschaftlichen Briefwechsel anknüpfte. B. hatte sich nämlich gegen 1780 nach Madrid begeben, wo er vom Hofe sehr gut aufgenommen und bald als Cammervirtuos und Componist des Infanten angestellt wurde. Hier blieb er bis an seinen Tod in fortgesetzter Thätigkeit, auch im Alter. Vor allem sind es Quintette, Quartette, Trio's und Duo's für Streichinstrumente, wozu noch mehrere Sextette, Claviersonaten, einige Solo's, Concerte und sogenannte Sinfonien kommen. Einige Gesangwerkchen sind nur im Manuscript vorhanden. Die gedruckten, häufig nachgestochenen Werke belaufen sich auf 55, von denen die allermeisten seit 1797 von Pleyel in Paris gestochen worden sind. In Holland, England und Deutschland sind gleichfalls nicht wenige herausgegeben worden. Die meisten dieser Hefte enthalten 6 Stücke. In Paris namentlich werden seine Quartette noch jetzt geliebt. Er starb zu Madrid 1805. Sein Alter wird 70 Jahre angegeben. Demnach müßte er 1735 und nicht 1730 geboren seyn. —

G. W. Fink.

Vocedisation ist dasselbe was Bobisation.

Bochsa. Es haben sich 2 Pariser Tonkünstler und überaus fruchtbare Componisten dieses Namens vortheilhaft bekannt gemacht. Carl, der Vater, der vor wenigen Jahren erst gestorben zu seyn scheint, war Virtuos auf der Flöte und Clarinette, hat außer einer nicht unbedeutenden Zahl von Harmoniemusiken viele schätzenswerthe Werke für jene Instrumente in den Druck gegeben: Concerte, Quintette, Quartette, Duette, Solo's aller Art, mit und ohne Begleitung, und dann auch ein Lehrbuch für die Flöte: „Méthode et Airs p. Fl.“ Paris bei Omont. Sein erstes Werk erschien 1799 und war „III Quart. p. Clar. in B et C, Viol. Alt. et Bass.“ Par. b. Imbault; sein letztes war „2 Quint. p. Clar. Cor. V. A. et Vcllc.“ Par. b. Dufaut und Dubois. Unter den Harmoniemusiken bezeichnen wir als die vortrefflicheren: eine Serenade op. 27; „3 March. et 3 Pas redoub. à 12 Part.“ op. 32; „Ouvert. milit. à 14 Part.“ op. 29, und „Harmonie à 9 Part.“ op. 13. Unter den Clarinett-Concerten ist unstreitig das, auch bei Simrock in Bonn erschienene, in B. op. 53 das beste. — Der noch lebende Nicolaus Carl, der Sohn, noch reicher an Tonschöpfungen als sein fleißiger Vater, ist Virtuos auf dem Pianoforte und der Harfe, und componirt daher auch besonders nur für diese Instrumente; doch hat er auch für andere, und selbst für große Orchester vortreffliche Sachen gesetzt. Die musikal. Literatur besitzt nah' an 300 Werke von ihm; darunter die 4 Opern: „les Héritiers“, „les mêmes“, „la Lettre de Change“, und „le Roi et la Ligue“, die in Paris viel Glück machten, in Deutschland

aber unsers Wissens nie gegeben worden sind; dann die Kirchenmusiken: „Messe de Requiem, à 3 voix et choeurs av. d. instrum. à vent.“ und „Apothéose de Louis XVI, Motet et Vivat, Solo et Choeur à 3 voix av. d. instr. etc.“; und ferner ein gründlich ausarbeitetes Lehrbuch: „Méthode p. la Harpe particulièrement à l'Usage des Elèves. Harfenschule ꝛc., franz. und deutsch, Bonn bei Simrock.“ Die übrigen bestehen in Sinfonien und Ouverturen für größeres und kleineres Orchester, Harmoniemusiken (worunter ein schöner „Marche funèbre“) und Tonstücken aller Art für oben genannte beide Instrumente: Concerten, Sonaten, Rondo's, Variationen, bloßen Uebungsstücken, Quintetten, Quartetten, Terzetten und Duetten mit anderen Instrumenten. Letztere hat er zum größten Theile mit Anderen, namentlich mit Duport, Berbiguier, Kreutzer, gemeinschaftlich componirt. Alle sind im ächt französischen Style abgefaßt: brillant, meistens nicht leicht auszuführen und eine ausnehmende Präcision im Vortrage verlangend. Die für die Harfe sind die ungleich zahlreichsten, gehören aber auch zu den besten, welche wir für dieses Instrument besitzen. Es läßt sich begreifen, daß bei einer solchen seltenen Thätigkeit, wie B. sie als Componist entwickelt, viele flüchtige Tagsarbeiten zum Vorschein kommen müssen; eine vorsichtige Auswahl bei der Benutzung seiner Dichtungen ist daher um so mehr anzurathen. In Deutschland haben dieselben noch nicht viel Eingang finden können, so beliebt sie in Frankreich sind. Wir bedauern, über die äußeren Lebensverhältnisse dieses fleißigen Künstlers keine zuverlässigen Nachrichten mittheilen zu können. bbb.

Böck, Gebrüder, Königl. Baierische Kammermusiker und vortreffliche Virtuosen auf dem Waldhorn; der ältere, Ignatz, wurde geb. 1754; der jüngere, Anton, 1757 in Stadt am Hof und erhielt nebst jenem den ersten Unterricht auf dem Horn von dem Fürstlich Taxischen Hofmusikus Joseph Vogel in Regensburg. Als sich beide Brüder sowohl große Fertigkeit wie einen schönen vollen Ton auf diesem Instrumente erworben hatten, unternahmen sie 1775 eine Kunstreise nach Wien, gefielen dort, und wurden sogleich in die Dienste des Fürsten von Batthiany, Primas von Ungarn, aufgenommen, in denen sie 3 Jahre und 3 Monate verweilten, alsdann aber Wien wieder verließen, um ihr Glück weiter zu suchen. Ein Ruf in Königlich Schwedische Dienste bewog sie, sich 1783 nach Stockholm zu wenden; aber wegen des dasigen, nachtheilig auf ihre Gesundheit wirkenden Clima's sahen sie sich genöthigt, diesen Dienst nach Jahresfrist wieder zu verlassen. Nun wurde eine Kunstreise nach Copenhagen, Hamburg, Berlin, Dresden, Prag und Wien angetreten, und überall, sowohl in diesen Städten, wie an den Höfen in denselben, wurden sie mit großem Beifall gehört. Hierauf unternahmen sie ihre erste ehrenvolle Reise nach Italien. In Venedig spielten sie im adeligen Concerte, das nur ausgezeichneten Virtuosen den Zutritt gestattete, und die Republik ehrte ihre Kunst dergestalt, daß sie außer dem gewöhnlichen bedeutenden Honorar noch eine goldene Denkmünze zur Belohnung erhielten. Von hier ging es nach Mailand, Paris, London, Brüssel, Haag und mehreren holländischen Städten; dann über Münster, Cöln, Bonn, Coblenz, Mainz, Frankfurt, Hanover, Stettin, Danzig, Königsberg und Riga bis St. Petersburg und Moskau; und zuletzt über Warschau und durch Schlesien wieder zurück nach München. In allen eben genannten Städten und an ihren Höfen spielten sie mit außerordentlichem Beifalle, wurden mit Enthusiasmus aufgenommen und ausgezeichnet belohnt. Nun unternahmen sie eine zweite Reise nach Italien und gingen über Florenz bis Rom und Neapel. In letzterer Re=

sidenz begleiteten sie der berühmten Sängerin Banti fünf Mal eine concertirende Arie, welche der König mit so viel Wohlgefallen anhörte, daß er beide Brüder mit auf sein Lustschloß nahm und sie daselbst geraume Zeit köstlich bewirthen ließ. Endlich kehrten sie über Livorno, Genua und durch Tyrol wieder nach München zurück, wo sie so glücklich waren, im Jahre 1790, jeder mit 800 fl. Gehalt, als Churfürstliche Hofmusici angestellt zu werden. Noch im Jahre 1802 wurde ihr Spiel von Wien aus außerordentlich gerühmt, aber um's Jahr 1814 hörten sie auf, in den öffentlichen Concerten in München zu blasen. Allgemeine Bewunderung erregten beide Brüder besonders durch den geschickten Gebrauch ihrer Sordinen, wodurch sie das Echo ganz entfernt vorstellten, und den Ton des Waldhorns so zu schwächen wußten, daß er einige hundert Schritte entfernt zu seyn schien. Beide Brüder haben auch gemeinschaftlich Mehreres für die Cammer und das Concert componirt. Wir führen davon an „O Waldnacht grün" ꝛc. für 4 Singstimmen und 2 Waldhörner; 10 Stücke für 2 Waldhörner und Violoncell; und 2 Sextette für 2 Violinen, Bratsche, 2 Hörner und Violoncell in F- und E-dur. v. Wzrd.

Bockemeier, Heinrich, heißt **Bokemeier**.

Bocklet oder **Boclet**, Carl Maria von, geboren in Prag 1801; erhielt bis in das 13te Jahr den Clavier-Unterricht durch einen wackern Elementar-Lehrer Namens Zawora; von Professor Friedr. Wilh. Pixis die Anleitung im Violinspiel, und vollendete unter dem Director des Conservatoriums, Fr. Dyonis Weber, den Curs der Harmonielehre. Bei einem Besuche in Wien gab er öffentliche Concerte, und produzirte sich mit ausnehmendem Beifalle eben sowohl auf dem Pianoforte, wie auf der Violine. Seit 1821 wählte er die Kaiserstadt zum bleibenden Aufenthalte, nahm nur auf kurze Zeit im Theater an der Wien eine Orchesterstelle bei der ersten Violine an, hörte alsdann auf, dieses Instrument ferner zu cultiviren, und widmete alle Zeit zum sorgfältigen Studium des Pianoforte. Dagegen behandelt er aber auch selbes, nach dem unpartheiischen Urtheile aller Ohrenzeugen, mit einer Virtuosität, die ihn in die Reihe der ersten Meister-Künstler stellt. Als eminenter Vorzug wird gerühmt, daß er jederzeit den intensiven Geist einer Composition vollkommen auffaßt, den Character derselben, den Farbenton, bis in die kleinsten Nuancen durchdringt, und in möglichst denkbarer Vollendung wiedergiebt. — Die Residenz nennt ihn gegenwärtig ihren ersten Pianisten, und erkennt, sonderlich in der freien Fantasie, nur den Großmeister Hummel als seinen ebenbürtigen Nebenbuhler. — Nicht geringere Verdienste hat er sich zugleich auch durch die künstlerische Ausbildung so manch' schönen Talentes gesammelt, und in seiner Schüler Zahl glänzen bereits schon gefeierte Namen. — Von eigenen Schöpfungen ist nichts bekannt geworden; er huldigt keineswegs der Virtuosen-Mode, nur mit Selbst-Fabrikaten zu prunken, und setzt vielmehr einen edlen Stolz darin, die ohnehin beinahe fast außer Curs kommenden Werke von Mozart, Beethoven, Weber u. A. in ihrer angestammten Eigenthümlichkeit zu Gehör zu bringen. — d.

Bockstriller pflegt man scherzhafter Weise eigentlich jeden falsch vorgetragenen Triller zu nennen; ins Besondere jedoch aber den falsch intonirten oder ungleichen: wenn die Töne desselben nicht rein zu einander stimmen, die große oder kleine Secunde des Hülfstones also zu hoch genommen, und der Triller selbst nicht in gleichmäßig schneller Folge seiner beiden Töne auf einander vorgetragen wird.

Bode, Johann Joachim Christoph, gehört zu den würdigen Musikern, welche durch sich selbst den Beweis führen, daß die Musik mit jeder anderen Wissenschaft und mit jedem anderen Geschäfte auf's innigste sich vereinen läßt, ohne Nachtheil, im Gegentheil zur Förderung des Einen und Andern. Er wurde geb. 1730 zu Barum, einem Dorfe im Braunschweigischen Amte Lichtenberg, wo sein Vater, nachher Soldat in Braunschweig und endlich armer Ziegelstreicher in Schöppenstädt, damals Ackerbau trieb. In Schöppenstädt lernte er Lesen und Schreiben; zum Gewerbe des Vaters, wegen seines zarten und schwächlichen Körperbaues, untauglich kam er dann, ein zweiter Duval, als Schäferjunge zu seinem Großvater in Barum; doch auch dies einfache Geschäft des Schaafhütens konnte der „dumme Christoph", wie man ihn eben deshalb gewöhnlich nannte, nicht begreifen, und er wurde ausgelacht, wenn er davon sprach, daß er nach Braunschweig möchte, und dort Musik lernen. Da das Bitten des Knaben aber gar nicht aufhörte, so wollte man dennoch den Versuch damit machen, und seines Vaters Bruder brachte ihn 1745 nach Braunschweig zu dem Stadtmusikus Kroll in die Lehre, und versprach dabei, das Lehrgeld zu zahlen, wenn er etwas Tüchtiges lerne. Dieser bedingungsweisen Anspornung zum Fleiße bedurfte es übrigens nicht, ein mächtigerer Trieb lag in ihm, die eigene Liebe und die von der Natur ihm verliehenen großen Talente zur Musik. Bei den niedrigsten Arbeiten, zu welchen ihn Lehrherr und Frau gebrauchten, entwickelte sich sein musikalisches Genie bald: er lernte auch ohne eine aufmerksamere und gründliche Anweisung in kurzer Zeit fast alle Instrumente fertig spielen. 1752 erhielt er eine Stelle als Hautboist in Braunschweig. Um sein Lieblingsinstrument, den Fagott, noch gründlicher zu erlernen, überhaupt aber um sich in der Musik, namentlich in der Composition, noch weiter auszubilden, nahm er ein Jahr Urlaub und ging nach Helmstädt zu dem damals sehr berühmten Cammermusikus Stolz. Von einem Studenten, den er in Musik unterrichtete, lernte er hier an Zahlungsstatt Französisch, Italienisch und Lateinisch, und von dem Magister Stockhausen, dessen freundschaftlichen Umgang er sich durch seine gründlichen musikalischen Kenntnisse und sein ehrbares Betragen erworben hatte, Englisch, auch durfte er dessen Vorlesungen über die Theorie der schönen Künste besuchen. So ward die Universität Helmstädt, wie er diese selbst später mit der dankbarsten Rührung zu nennen pflegte, die Säugamme seines tiefen Geistes. Da es ihm nach seiner Rückkehr in Braunschweig nicht gelingen wollte, eine Stelle in der Herzogl. Hofcapelle zu erhalten, so nahm er seinen Abschied, ging nach Celle und trat dort als Hautboist in Königl. Hanöversche Dienste. Das Studium der Sprachen und der Tonkunst ins Besondere setzte er hier aus innerem Antriebe eifrigst fort, und der ununterbrochene Briefwechsel mit Stockhausen, dem Musikdirector der italienischen Oper zu Braunschweig Signor Santo Aguilar, und dem Sänger Danzi mußte dabei von vortheilhaftestem Einflusse auf ihn seyn. Er setzte mehrere einzelne Concerte und Solo's für Fagott, Sinfonien, Vocalmusiken; gab davon aber nur in den Druck 2 Sammlungen Lieder, unter dem Titel „Scherz- und ernsthafte Oden und Lieder" (1754 und 1756). Der plötzliche Tod seiner Frau und Kinder verbitterte ihm den längeren Aufenthalt in Celle; mit Empfehlungen von Stockhausen ging er nach Hamburg, und fand an dem Dr. Olde und Prediger Alberti daselbst warme Freunde. Sie verschafften ihm als Sprach- und Musiklehrer Zutritt in den angesehensten Häusern. Er ward allgemein beliebt, und seine vielseitigen Kenntnisse fanden Anerkennung. 1759 trat er als geschickter

Uebersetzer aus dem Franz. und Englischen auf durch die „Briefe des Paters Alfonso" und den „begeisterten Braminen"; auch arbeitete er für das Kochische Theater, und übernahm für die Jahre 1762 und 1763 die Redaction des Hamburgischen Correspondenten; an den öffentlichen Musiken nahm er den thätigsten Antheil; dirigirte die regelmäßigen Winterconcerte; übersetzte mehrere Oratorien des Metastasio und einige komische Opern von Piccini's und Guglielmi's Composition, und vollendete die von Lessing angefangene Uebersetzung von Noverre's Briefen über die Tanzkunst. Von da an ward Lessing sein innigster Freund. Durch eine zweite Heirath kam er in den Besitz eines beträchtlichen Vermögens; er legte darauf mit Lessing gemeinschaftlich eine Buchdruckerei an; um dieselbe sogleich zu beschäftigen schrieb Lessing seine Dramaturgie und übersetzte er mehrere Romane, deren Aufzählung aber uns nicht hier angeht; hierauf trat er in den Freimaurerorden, dessen Angelegenheiten er späterhin zum Hauptgeschäft seines Lebens machte; trieb dabei aber viel Musik, und suchte auf alle mögliche Weise den Plan auszuführen, daß in seiner Druckerei nur Werke des Genies und Geschmacks zum Vortheile ihrer Verfasser unter die Presse kommen sollten. Dazu aber fehlte ihm und Lessing die kaufmännische Geschicklichkeit; das Geschäft mußte eingehen. Er folgte alsdann 1778 der verwittweten Gräfin von Bernstorff als Geschäftsführer nach Weimar; wurde von dem Hofe zu Meiningen zum Hofrathe, von dem zu Gotha zum Legationsrathe, und dem zu Darmstadt zum Geheimenrathe ernannt. In Weimar beschäftigte er sich fortwährend mit literarischen und ästhetischen Arbeiten, besonders mit Compositionen und Uebersetzungen, und starb endlich daselbst am 13ten December 1793 an Entkräftung. Außer dem Fagotte war B. auch Virtuos auf dem Violoncell, und namentlich ein ausgezeichneter Quartettspieler. Von seinen Compositionen sind mehrere, in seinen späteren Jahren geschriebene, Sinfonien, Violinconcerte und Trio's, ein Violoncellconcert, und einige Solo's für die Viola d'amour gedruckt worden. Zu ihrer Zeit galten sie für Meisterstücke und waren sehr beliebt. T.

Boden, der, in Instrumenten, ist die untere Holzdecke an allen Arten von Saiteninstrumenten, die den Corpus derselben zusammenhält und ihm die gehörige Festigkeit giebt. Bei einigen Instrumenten ist der Boden flach und eben (Clavier, Harfe, Guitarre), bei anderen etwas gebogen (Violine u. a. Bogeninstrumente), bei noch anderen ganz eiförmig rund (Mandoline u. dgl.), je nach Beschaffenheit und Art des Instruments. Es ist eine falsche Meinung, wenn man glaubt, der Boden eines Instruments vibrire gar nicht und habe gar keinen Einfluß auf den Ton; der erste praktische Versuch mit Aenderung des Bodens muß vom Gegentheil überzeugen. Sein Bau oder seine Construction verlangt daher eben so viel Aufmerksamkeit und Genauigkeit als jeder andere Theil des Instruments. Besonders aber ist dies der Fall bei Clavierinstrumenten, wo von der Steifheit und Festigkeit des Bodens der größeste Theil ihrer Stimmhaltung abhängt. Ein einfacher Boden, mag er noch so stark seyn, reicht dazu niemals aus; vielmehr müssen über und unter demselben dicke, breite und steife Brettleisten, von gut ausgetrocknetem Holze, in schräger Richtung hinlaufen, und so befestigt seyn, daß sie jede Biegung des Bodens, nach oben oder nach unten, sicher verhindern. Die ungeheure Spannkraft der Saiten (zusammen 8,500 bis 11,000 Pfund betragend) vermag einen nachlässig gebauten Boden mit der Zeit ganz zusammenzuziehen, so daß der Corpus des Instruments völlig schief wird. Auch in anderen Instrumenten liegen auf dem Boden kleine Queerleisten. Vergl. Clavier oder Fortepiano und Instrumentenbau.

Bodenschatz, Erhard, ein fleißiger Componist, wurde geb. zu Lichtenberg um 1570, studirte zu Leipzig Theologie, ward daselbst Magister, dann 1600 Cantor in Schulpforta, 1603 Pastor zu Rehausen unterm Eckartsberge, und 1608 Pastor zu Groß-Osterhausen bei Querfurt, wo er 1636 starb. Er hat viele musikalische Werke zum Druck befördert; darunter besonders merkenswerth: „Florilegii Portensis," Pars I, Leipz. 1599, der 115 4-, 5-, 6-, 7- und 8-stimmige, und Pars II, ebend. 1621, der 150 5- bis 10-stimmige Motetten von verschiedenen Componisten enthält; ein Choralbuch: „Harmonia Angelica Cantionum Eccles. a 4 voc."; und „Bicinia XC selectissima" etc. Mehrere seiner Werke erlebten verschiedene Ausgaben und Auflagen. Jetzt sieht man nur sehr selten Etwas davon.

Bodinus, Johann August, Violinvirtuos, seiner Zeit sehr hoch geachtet, geb. um 1725, einer der würdigsten Schüler von Franz Benda; kam 1750 als erster Violinist in die Capelle des Fürsten von Schwarzburg Rudolstadt; ward 1770, nach Scheinpflugs Tode, Concertmeister; 1787 dann, nach Gehrings Tode, Capelldirector, und starb endlich in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, nachdem er 10 Jahre in einem Zustande von Geisteszerrüttung gelebt hatte, in welchen er aus Schmerz über den Verlust seines einzigen Sohnes, eines hoffnungsvollen jungen Künstlers, gefallen war, und der ihn zu aller Dienstleistung untauglich machte. Vor dieser Zeit hat er auch mehrere vortreffliche, geschmackvolle Sachen für sein Instrument componirt. 40.

Boethius, Anicius, auch Anitius, Manlius Torquatus Serverinus, auch zuweilen Boetius geschrieben, römischer Staatsmann, Philosoph und vorzüglichster Gelehrter seiner Zeit, aus geehrtem alten Geschlecht der Patricier. Je mehr seit den Zeiten des Mittelalters bis in die neueste Zeit das Leben und Wirken dieses berühmten, auch für Musiker wichtigen Mannes mit Zusätzen und Fabeln aller Art ausgestattet und zum Mährchen gemacht worden ist, Wahrheit und Dichtung nicht allein vermengend, sondern sogar durch Verjährung und Anhänglichkeit ans Seltsame, noch mehr aus einseitigen Nebenzwecken heiligend, desto mehr fühlen wir uns hier, am Orte, der eine allgemeine Beurtheiluug der Wirksamkeit des vielseitigen Mannes untersagt, verpflichtet, mit Sorgfalt das Gewisse vom Ungewissen zu trennen und vom Gewähnten nur das Wichtigste gedrängt zu berühren. Denn eine allseitige genaue Untersuchung des Lebens und der ächten und unächten Werke dieses einflußreichen Gelehrten würde eine Monographie liefern, die jedenfalls allen wissenschaftlich Gebildeten von Belang seyn, aber auch zu einem ganzen Buche heranwachsen würde. Daß mehrere Schriftsteller den Namen Torquatus weglassen, während andere mit Unrecht Flavius hinzufügen, mag als Einleitung vielfacher Verschiedenheiten angesehen werden. Sein Geburtsjahr läßt sich nicht genau ermitteln, und fällt zwischen die Jahre 470 bis 475. Da er seinen Vater, der 487 Consul war, frühzeitig verlor, scheinen sich Festus und Symmachus seiner Erziehung angenommen zu haben. Alle stimmen darin überein, daß er seinen ersten Unterricht in Rom empfing. Darauf soll er nach Vielen 18 Jahre lang in Athen sich weiter gebildet haben. Man gab sogar nicht selten den Photius als seinen vorzüglichsten atheniscchen Lehrer an, und dennoch gehört auch dies unter die Fabeln, was sich nach neueren Untersuchungen aus einem Briefe Theodorichs in Cassiodor's Schriften (1, 45) deutlich ergiebt. Daß er aber in seiner Vaterstadt nach griechischen Mustern unterrichtet wurde und sich an ihnen geistig empor arbeitete, leidet nach dem Stand und der Sitte jener Zeiten keinen Zweifel, nicht minder,

daß er schon in seiner Jugend den griechischen Vorbildern sehr ergeben war und durch Verpflanzung der vorzüglichsten Schriften der Hellenen auf römischen Boden seinen Landsleuten am meisten zu nützen glaubte, sieht man aus seinen vielen Uebersetzungen der Werke des Plato, Pythagoras, Aristoteles, Euklides, Ptolemäus, Archimedes u. A. Durch seine wissenschaftliche Bildung sowohl als durch das lang begründete Ansehen seiner Familie gelangte er sehr frühzeitig zu wichtigen Staatsämtern, die er mit solcher Treue und Gewandtheit, ja mit Edelmuth verwaltete, daß er entweder 508 oder 510 (es bleibt ungewiß) zum Consul erhoben wurde, welches Amt er jedoch nicht dreimal, was die Meisten versichern, sondern nur einmal verwaltete. Seine Vermählung mit der liebenswürdigen Tochter des Consularen Festus, Elpis genannt, welche Hymnen auf die Apostel Petrus und Paulus gedichtet haben und also Christin gewesen seyn soll, gehört völlig unter die Fabeln, an denen man mit Vorliebe hing, weil man überhaupt alles Mögliche geltend zu machen suchte, was die Annahme erleichterte, Boethius selbst sey der christlichen Religion zugethan gewesen. Seine einzige Gemahlin war die Tochter des Symmachus, Rusticiana, die ihm 2 Söhne gab, Quintus Aurelius Aricius Symmachus und Anic. Monl. Severinus Boethius, welche beide schon als Jünglinge, wahrscheinlich 522, Consuln wurden. Vor allen aber zeichnete sich unser Boethius ruhmvoll aus; seine großen Kenntnisse, die damals schon unter die Seltenheiten gehörten, und sein Edelsinn hatten ihm das volle Vertrauen des Volks, nicht minder des großen Theodorichs erworben. Daß dem durchaus rechtlichen Manne dieses doppelte Ansehn bei der Menge eigensüchtiger Höflinge Neid und Feindschaft erwecken mußte, ist in der Regel. Vermochten diese Widerwärtigen auch lange nichts gegen das Glück dieses mit Recht Hochverehrten, so gewann doch endlich die Beharrlichkeit der Verleumdung in jenen Zeiten Eingang, als Theodorich seine persönliche Kraft abnehmen fühlte und dadurch zum Mißtrauen geneigt wurde. Klug, wie die Unredlichkeit gewöhnlich, wußten seine Gegner ihre Verdächtigungen auf die Thatsache zu stützen, daß Boethius ohne Hinterhalt, stets mit edler Freimüthigkeit, das Ansehn des Senats wieder herzustellen sich bestrebte. Man ruhte daher nicht eher, bis man den durch Alter schwach gewordenen König Theodorich zum Glauben gebracht hatte, Boethius unterhalte mit dem griechischen Kaiserhofe einen verrätherischen Briefwechsel. Dies und die Vertheidigung eines derselben Verrätherei angeklagten Freundes stürzten ihn. Die Ursachen seiner Gefangennehmung waren blos politische, nicht religiöse, wie oft behauptet wurde, immer von denen, die unsern B. gern zum Christen machen wollten. Nach diesen sollte er sich als rechtgläubiger Christ mit Erbitterung gegen die verketzerten Arianer hart aufgelehnt haben und dadurch zum Märtyrer geworden seyn. Es ist aber jetzt ausgemacht, daß B. am Christenthume keinen Theil nahm, und daß alle christlichen Schriften, die ihm zugeschrieben wurden, als untergeschobene betrachtet und einem spätern B. zuerkannt werden müssen. Unverhört wurde B. seiner Güter beraubt und verbannt, wahrscheinlicher nach Pavia, als nach Mailand. Während seiner Gefangenschaft schrieb er das berühmteste aller seiner Bücher „vom Trost der Philosophie“ (de consolatione philosophiae) und wurde entweder 524 oder 526 spätestens hingerichtet. Die fast nicht seltene Angabe 527 ist erwiesen falsch. Eine Mittelzahl giebt Vallinus an, der auch sogar den Tag der Hinrichtung berichtet, er setzt den 23. Oct. 525. Seine Gemahlin Rusticiana traf das schwerste Loos; sie soll bis ins äußerste Elend herunter gekommen seyn. Unter allem Wichtigen,
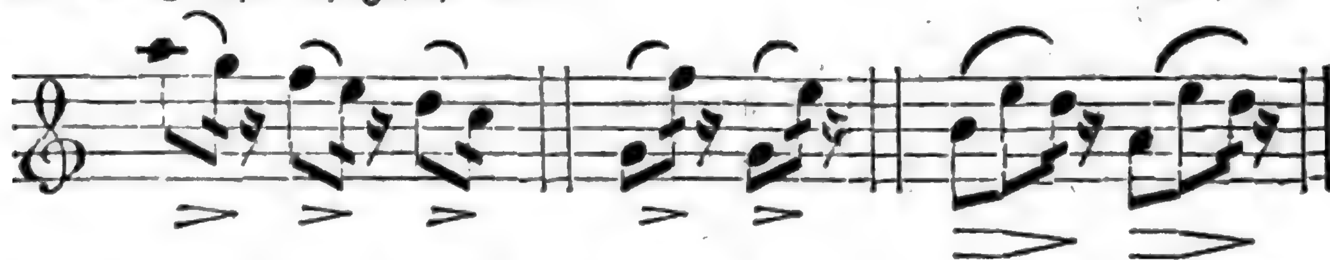
was über des B. Schriften zu sagen wäre, gehört doch für uns nur zuvörderst, daß man ihm die Eintheilung der Wissenschaften in Trivium und Quadrivium zugeschrieben hat. Das Trivium umfaßte Grammatik, Rhetorik und Dialektik; das Quadrivinm Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie. Es ist aber auch diese Eintheilung begründeter als schon vorhanden und nur durch ihn weiter verbreitet anzusehen. Man sieht also, daß eine umfassende, genau erörternde Monographie über das Wirken dieses berühmten Mannes etwas sehr wünschenswerthes wäre, da die allermeisten anzuführenden Beschreibungen, Schröckh's Kirchengesch. 16ter Bd. S. 99 nicht ausgenommen, mit mancherlei Fabeln untermengt sind. — Uns muß vor allen seine Schrift „de Musica" anziehen, deren Daseyn den Meisten aus Forkels Werken bekannt seyn wird. Forkel hat jedoch zu einigen, nicht besonders dargestellten und ohne Kritik mit Falschem vermischten Lebensbruchstücken nichts weiter als die Ueberschriften der Capitel dieser 5 Bücher über Musik geliefert, die 2 Seiten füllen. Wer diese lesen will, nicht übersetzt, sondern lateinisch nach dem Original, findet sie in Forkels Literatur der Musik (Leipzig bei Schweikert 1792) S. 65 und wörtlich dasselbe in seiner Gesch. der Musik 1 Thl. S. 499. Diese bloßen lateinischen Ueberschriften werden ihm aber nichts helfen, auch nicht, wenn wir sie übersetzt liefern wollten. Wer Kraft und Lust zur Sache hat, nimmt das Werk selbst zur Hand, das nicht zu selten ist, da es in verschiedenen Auflagen gedruckt wurde, nämlich 1491 und 1499 zu Venedig, 1546 und 1570 zu Basel, von Glarean nach Handschriften der Bibliothek zu St. Blasien vermehrt und verbessert. Wir haben die Opera omnia (Basileae, ex officina Henricpetrina 1570 in Fol.) vor uns, wo es S. 1371 — 1481 zu lesen ist. Es ist bekannt, daß das Werk von der griechischen Musik handelt. Vielleicht wird Mancher nach einigen Versuchen, sich damit bekannt zu machen, finden, daß die Universitäten zu Oxford und zu Cambridge allerdings Recht hatten, wenn sie das Lesen dieses Werkes Jedem untersagten, der noch nicht Baccalaureus der Musik geworden war, wie Hawkins in seiner Geschichte der Musik berichtet. Es erfordert nicht allein Bekanntschaft mit der Kunst im Allgemeinen und Kenntniß der lateinischen Sprache, sondern auch gute Vorkenntnisse von der alten griechischen Musik. Trotz dem wird noch Geduld von Nöthen seyn. Wir werden uns daher nicht wundern, wenn die Urtheile über dieses Werk sehr verschieden ausfallen. Verhängnißvoll für die Folgezeit muß man es allerdings nennen, daß B. seine An- und Einsichten in das Tonsystem der Griechen in einer schon dunkeln Zeit für eine noch weit dunklere hinstellte. Es ist nicht ohne Grund, wenn die Geschichte unserer Tonkunst manche bedeutende Schicksale ihrer Fortschritte und Hinderungen dem Daseyn dieses Werkes beimißt. Hätte B. eine Ahnung von dem gänzlichen Versinken der Gelehrsamkeit im Abendlande (Ausnahmen abgerechnet) haben können, würde er zuverläßig in dem damals allgemein Bekannten weniger vorausgesetzt und Manches deutlicher bezeichnet haben. Dieser Fehler, ist es einer, ist allen Zeiten gemein; überall muß man die nächstfolgende zur richtigen Erkenntniß einer eben abgelaufenen dazu nehmen. Giebt die nächste Zeit keine Erklärung, so ist es für die Folgezeiten übel; sie sind allerlei Mißgriffen ausgesetzt. Das erweist sich stark an des B. Werk und an den später wieder aufgefundenen musikalischen Schriften der Griechen selbst, die man mißverstand und auf eine ganz veränderte Kunst, natürlich zu ihrem Nachtheil, anwandte. Ueber diese Nachtheile, die einst daraus hervorgingen, hat uns nun die Zeit geholfen; die alten Schriften haben nichts Verführendes mehr, wohl aber er-

wünscht Förderndes für das Geschichtliche. Wer also wissen will, wie die Römer noch im ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts das System der griechischen Musik auffaßten, kann das Werk des B. nicht entbehren, dessen Inhaltsdarlegung in der Beschreibung der griechischen Musik kaum übergangen werden darf. G. W. Fink.

Bogen (als Schriftzeichen) ist ein Theil einer Kreislinie, ein Kreisbogen, ‿ oder ⁀, welcher in der Tonschrift zu mehrfachem Zwecke benutzt wird. 1) Ein Bogen über zwei, unmittelbar auf einander folgenden und ein und denselben Ton bezeichnenden, Noten zeigt an, daß dieser Ton zum zweiten Male nicht wieder angegeben, sondern blos fortgehalten werden soll. In diesem Falle heißt dieser Bogen vorzugsweise Bindebogen, Verbindungsbogen, ital. ligatura, und wird gebraucht, wenn die Zeitdauer eines Tones nicht durch eine einzige Note dargestellt werden kann, was z. B. da der Fall ist, wo ein Ton über einen Tact hinausgehalten werden soll, oder bei fünftheiligen, siebentheiligen und ähnlichen, oder in Tripeltacten, auch bei viertheiligen und mitunter zweitheiligen Tönen. — 2) Der Bogen über oder unter zwei oder mehreren verschiedenen Noten einer Melodie zeigt an, daß diese Töne streng mit einander verbunden, oder, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, geschleift vorgetragen werden sollen. In solchen Fällen darf der vorhergehende Ton nicht eher aufhören zu klingen, bis der Klang des folgenden begonnen hat. Der zu diesem Behufe gebrauchte Bogen heißt Schleifbogen; man legt ihm aber auch nicht selten und nicht mit Unrecht die oben angeführten Benennungen (Verbindungsbogen und ligatura) bei. Wenn dieser Schleifbogen über zwei oder wenigen Noten steht, so werden dieselben so vorgetragen, daß der erste Ton einen leichten Druck erhält, während der letzte verhältnißmäßig kürzer genommen wird, als sein Zeitwerth eigentlich erforderte; z. B.
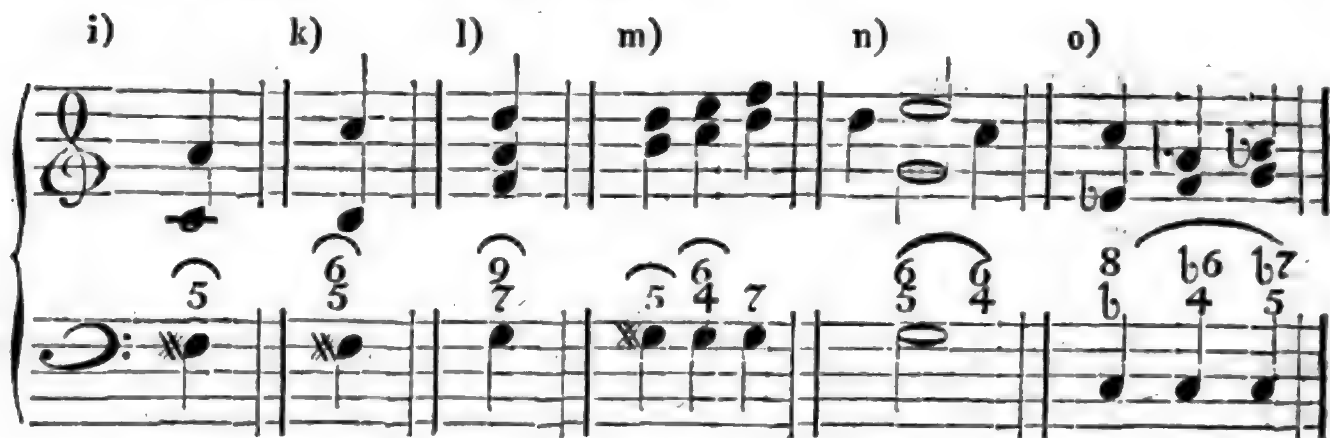


wird ausgeführt ohngefähr wie: u. s. w.



Dieser geschleifte Vortrag steht dem gestoßenen (staccato) gegenüber. — 3) Oft stehen die Bezeichnungsweisen des staccato und des legato, Puncte und Bogen, gemeinschaftlich über Noten. In diesem Falle sollen zwar die Töne gebunden vorgetragen werden, aber jeder einzelne Ton soll zugleich einen sanften, jedoch hinlänglich bemerkbaren Druck erhalten. Diese Vortragsweise nennt man das Tragen der Töne, Portamento, Appoggiamento, im Gesange Portamento di voce, u. das Zeichen selbst das Tragzeichen, Appoggiatura oder Appoggio. Bei Streichinstr. ist das Portamento leicht, indem die Reihe der getragenen Töne durch ein und denselben Bogenstrich mit bei jedem Tone wiederholtem Drucke oder Stoße des Bogens ausgeführt werden; auch bei Blasinstrumenten und im Gesange findet es nur geringe Schwierigkeiten, weit größer aber sind diese

beim Fortepiano und ähnlichen Instrumenten. — 4) Man bedient sich sehr häufig des Bogens, um einzelne oder mehrere Tacte eines Tonstücks dadurch einzuschließen. Dies geschieht a) wenn ein oder mehrere Tacte wiederholt werden sollen, in welchem Falle man unter den, diese Tacte einschließenden Bogen das Wort bis (zweimal) oder ter (dreimal) setzt; b) bei doppelten Schlußtacten. Soll nämlich der Schluß eines wiederholten Theiles anders gespielt werden, als dies bei der ersten Ausführung des Theiles der Fall war, so schreibt man beide verschiedene Schlüsse hin, und schließt jeden einzelnen durch einen Bogen ein, indem man unter den ersten 1ma (d. h. prima volta — zum ersten Male) oder 1re (sc. fois) oder bloß 1 setzt, und unter den zweiten 2da (seconda volta — zum zweiten Male) 2e (sc. fois) oder blos 2 setzt. Bei der Wiederholung wird dann bekanntlich der erste Schluß weggelassen und gleich der zweite genommen. — 5) In der Generalbaßschrift wird durch einen Bogen über der Ziffer 5 der verminderte Dreiklang bezeichnet, wie bei i. Einige Componisten bezeichnen durch den Bogen einen unvollständigen (bei k und l), oder durchgehenden Accord (m), einen Vorhalt (n), oder einen dreistimmig zu nehmenden Satz (o):



6) ein kurzer Bogen mit einem darin befindlichen Puncte über oder unter einer Note oder Pause ist ein Ruhezeichen, Fermate, s. d. Steht dies Zeichen über einem Doppel-Tactstriche, z. B. am Ende eines Theiles, so ist es ein Endzeichen, Finalzeichen, s. d. Helmholz.

Bogen (als Instrument) ist der Name desjenigen Werkzeugs, womit die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und dadurch zum Klange gebracht werden. Es besteht dasselbe aus einem dünnen und etwas verjüngt zulaufenden Stabe von Holz, an dem aber ein kleines ohngefähr ³/₄ Zoll hohes und ¹/₄ Zoll breites Köpfchen (s. Kopf) hervorspringt, in welchem die Pferdehaare, womit die Saiten angestrichen und so zur Vibration gebracht werden, befestigt sind. Am anderen Ende, wo der Bogen zur Regierung angefaßt wird, befindet sich zu ähnlichem Zwecke der Frosch (s. dies.). Hängt ein großer Theil des guten Vortrags, der sicheren und reinen Intonation ꝛc. vom Bogenstriche (s. dies.) ab, so muß nothwendiger Weise auch die Beschaffenheit des Bogens selbst von wesentlichem Einflusse auf das Spiel seyn. Welche Bogen die besseren sind, ist eine völlig subjective Frage und läßt sich nicht wohl entscheiden. Es kommt dabei gar viel auf die Gewohnheit, die Manier, ja sogar den Körperbau ꝛc. des Spielers an. Der eine muß einen schwereren und längeren, der Andere einen leichteren und kürzeren ꝛc. Bogen haben, je nachdem er sich eingespielt hat. Auch die Construction und Bauart des Instrumentes selbst will dabei berücksichtigt seyn: der Bogen zum Violoncell, auch schon zur Viole, und noch mehr der zum Contrabaß ist z. B. ungleich größer als der zu einer Violine, und diese an sich kann wieder nicht mit jedem

Bogen gleich gut gespielt werden. Daher lassen sich nur die allgemeinen Eigenschaften angeben, die zur nothwendigen Bedingung eines guten Bogens werden. Wir thun dies hier mit besonderer Rücksicht auf den Violinbogen als den wichtigeren. Derselbe muß zunächst von sehr hartem und elastischem Holze seyn, damit er dem Drucke seines Haarbezugs auf die Saiten genugsam widerstehen, oder der Stab im Streichen sich nicht mit auf die Saiten legen kann. Das beste Holz dazu ist das sogenannte Fernambuck (eine Art Brasilienholz) oder das Schlangenholz. Weniger tauglich ist das Brasilienholz, dessen Spähne, in Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, weil es zu wenig Elasticität besitzt und daher die Bogen davon bei schnellem Streichen gern schwanken. Alsdann darf der Stab, wenn der Bezug zum Spielen gehörig angespannt ist, von dem Frosche an bis zum Kopfe, auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie weichen, weil er sonst nach Beschaffenheit dieser Abweichung bei heftigem Striche entweder zu sehr oder zu wenig von den Saiten abspringt. Durch den Druck der Hand erhält der Stab zwar bei längerem und geschicktem Gebrauche eine geringe Biegung nach innen, dem Bezuge zu; allein dies ist weniger hinderlich, wenn es nicht so viel beträgt, daß das Holz mit den Haaren zugleich die Saiten berührt. Ein wichtiger Punkt ist ferner der Bezug selbst. Dieser besteht aus feinen weiß gebleichten Pferdehaaren; ist er zu stark, so hindert er die Schwingungen der Saiten, ist er zu schwach, so greift er die Saiten zu wenig an, so daß die gehörige Zahl der Schwingungen nicht hervorgebracht werden kann. Die Erfahrung hat gelehrt, daß ein Bogenbezug von nicht mehr als 150 und nicht weniger als 130 Haaren der zweckmäßigste ist. Sonderbar genug greifen die schwarzen Haare die Saiten mehr an als die weißen, und man nimmt daher erstere zu dem Bezuge des Contrabaßbogens. Die Haare von Hengsten sind um ihrer größeren Festigkeit und Stärke willen immer die besseren. Daß endlich der Bogen eine gleichmäßige Schwere von einem Ende bis zum anderen haben müsse, so daß er, in der Mitte z. B. auf den Finger gelegt, das Gleichgewicht halte, ist eine, zwar vielgehegte, aber gänzlich falsche Meinung. Wir dürfen uns auf das Zeugniß wohl aller ausgezeichneten und geübten Violin- und Violoncellvirtuosen berufen: keiner von ihnen wird einen auf solche Weise construirten Bogen gebrauchen können. Wie vorhin schon bemerkt, läuft der Bogen von ohngefähr 4 Zoll über dem Frosche an bis zum Kopfe etwas verjüngt zu; wie kann nun derselbe, überdem bei der merklicheren Schwere des Frosches gegen die des Kopfes, ein solches Gleichgewicht halten? wie dies hergestellt werden? Auch lehrt die gesunde Vernunft, daß ein Stab, der oben so schwer ist als unten, wo ihn die Hand faßt, nicht so leicht und bequem zu regieren ist, als ein unten schwererer als oben; und die leichte, bequeme Handhabung des Bogens ist eins seiner ersten Erfordernisse. Freilich muß ein gehöriges Verhältniß in der ab- und zunehmenden Schwere des Bogens seyn; allein dasselbe läßt sich eben so wenig mit Worten als durch Zahlen und Meßstab bestimmen. Dies ists eben, worüber die ganze Subjectivität des Spielers entscheidet. — Eine auffallende Erscheinung ist, daß nicht jeder gute Geigeninstrumentenmacher auch gute Bogen verfertigen kann; selbst die berühmten Amati in Cremona standen hierin dem Albanus u. A. weit nach. Man bezahlt gute Violinbogen mit 1 und 2, ja sogar 3 Louisd'or. Die bedeutend kürzeren und ungleich stärkeren, steiferen Bogen des Contrabasses bedürfen aus leicht einzusehenden Gründen keine so große Accuratesse in ihrer Bauart, und sind deshalb auch viel wohlfeiler. — hr.

Bogenclavier, Bogenflügel, **Gambenflügel**, Claviergambe, **Geigenclavicymbel**, Nürnbergisches Geigenwerk, Xenorphica. Man vergleiche mit diesem Artikel **Gambenwerk**, Gambenflügel u. dergl. — Das Nürnberg'sche Geigenwerk wurde, auf den Flügel fußend, von Hans Haydn in Nürnberg 1610 erfunden. Es war ein mit einer Claviatur versehenes und mit Darmsaiten bezogenes, in Clavierform gebautes Instrument, dessen Saiten beim Niederdrucke der Tasten auf kleine hölzerne Rädchen gezogen wurden, die mit Pergament überzogen und mit Califonium bestrichen waren, und vermöge eines Fußtritts und eines Hauptrades mit Hülfe einer Schnur in Bewegung gesetzt wurden und so durch diese Reibung den Ton hervorbrachten. Die Töne konnten stark, schwach, cresc. und dimin. angegeben werden, kamen den Geigentönen ziemlich nahe, nur war des noch zu mangelhaften Mechanismus wegen ein störendes Rasseln dabei zu hörbar; auch konnten nur sehr langsame Tonstücke darauf ausgeführt werden, jedoch in vollständig harmonischer Behandlung. Dieses Nürnberg'sche Geigenwerk blieb unverändert und unverbessert bis gegen 1719, in welchem Jahre **Georg Gleichmann**, Organist und Instrumentenmacher zu Ilmenau, es bedeutend verbesserte und ihm den Namen **Claviergambe** gab. Der Körper des Instruments hatte eine ovale Form, sein Mechanismus verursachte weit weniger Geräusch und die Töne des Basses waren der Viola di Gamba ziemlich gleich, so wie die Töne des Discants der Viola und Violine sehr nahe kamen; auch war es dem Bogenstriche dieser Instrumente viel ähnlicher, als das vorhergenannte Geigenwerk. Allein der Ton war noch immer nicht von aller Beimischung entblößt, noch nicht sauber genug, noch etwas rauh. Eben so konnte es zwar vollchörig, aber nur zu langsamen Vorträgen benutzt werden. Da trat 1741 am 21. Jun. Herr Le Voirs in der Akademie zu Paris mit einer, wie er sagte, neuen Erfindung auf, die er dem Vereine zur Prüfung übergab. Es ist nichts Seltenes, daß man in Frankreich etwas Neues erfindet, was in Deutschland längst erfunden ist, was man aber dennoch an der Seine für eine ganz neue Erfindung ansieht und festzuhalten sich bemüht. Derselbe Fall tritt diesmal ein, denn das neue Instrument war im Grunde nichts Anderes, als eine etwas veränderte Claviergambe unseres Gleichmann. Es war in der Form eines Flügels gebaut, mit 25 Darmsaiten bezogen, die, wie bei der Violine, mit hölzernen Wirbeln gestimmt wurden. Jede Saite, alle in ungleicher Höhe, war durch einen beweglichen Steg in zwei Theile abgetheilt, so daß sie 50 Töne angaben. Ueber diesem Stege waren rechtwinklige Gebünde von Pferdehaaren angebracht, die über Rollen liefen und mit beiden Füßen des Spielenden wechselsweise hin und her gezogen wurden. Die Haargebünde liefen zwischen den Saiten durch und bestrichen dieselben, wie es der Spieler wollte, sowohl von unten als von oben. Die Claviatur war wie die gewöhnliche der Flügel. Am hintersten Ende der Tasten befanden sich kleine Rollen, die sich erhoben so bald die Finger die Tasten vorne niederdrückten, wodurch sie die Haargebünde nöthigten, die Saiten, welche in ihrer ganzen Länge ruhig in ihrer Lage blieben, aufwärts anzustreichen. Andere Rollen, gleichfalls am hintern Theile der Claves angebracht, wirkten abwärts auf die Saiten und machten sie auf ähnliche Weise ertönen. Man konnte wie auf den ersten Instrumenten der Art piano, forte, cresc. und dimin. hervorbringen. Der Discant war der Geige, der Baß dem Violoncelle ähnlich. Die Haargebünde waren aber so kurz, daß sie kaum einen zwei Zoll langen Anstrich bewirkten. Dadurch wurde freilich der Ton mehr einem, von einem gewöhn-

lichen Clavier angeschlagenen, Tone ähnlich, weit weniger einem Tone, der durch Bogenstrich hervorgebracht wird. Ein zweites Uebel war die unaufhörliche Bewegung der Füße des Spielers, wodurch die Haargebünde hin und her bald schnell bald langsam bewegt werden mußten, was den Spielenden sehr ermüdete. Nicht minder lästig fiel das starke Geräusch, das die vielen Rollen fortwährend verursachten. Noch übler war der Umstand, daß nur solche Musikstücke darauf gespielt werden konnten, die eigens für dieses Instrument componirt worden waren, weil nie zwei Töne, deren beide Saiten entweder oben oder unten lagen und von einerlei Gebünden bestrichen wurden, zu gleicher Zeit angegeben werden konnten, ohne alle andere in dieser Linie befindliche Saiten mittönen zu machen. Der Verfertiger des Instruments versprach zwar diesen Uebeln abzuhelfen, es ist jedoch nichts davon bekannt geworden. — 1754 trat der Mechanicus Hohlfeld in Berlin mit einem Instrumente auf, das er Bogenflügel nannte, was gleichfalls eine Verbesserung der oben beschriebenen Instrumente ward. Es hatte auch Flügelform, war jedoch etwas kleiner als ein einchöriger Flügel. Hier wurden die Darmsaiten vermittelst der Tasten an Räder gedrückt, die mit Pferdehaaren überzogen und mit Calisonium bestrichen waren und sich vermittelst eines Schwungrades und eines Fußtrittes umdreheten, durch welche Vorrichtungen der Ton den Saiten entlockt wurde, der auch so lange fortdauerte, als der Finger die Taste niedergedrückt hielt. Je nachdem der Druck des Fingers sich verstärkte oder verminderte, schwoll der Ton an oder nahm an Stärke ab. Die Spielart war so leicht, daß der Ton bei dem leisesten Drucke der Taste schon ansprach. Diese Erfindung war für die damalige Zeit äußerst wichtig, da man noch kein Clavierinstrument hatte, das mit der Kraft des Tones auch zugleich das Anschwellen und Vermindern desselben gestattet hätte. — Ungefähr gegen 1790 gelang es dem Mechanikus Garbrecht in Gemeinschaft mit dem Prediger Wasiansky in Königsberg folgende Verbesserung an diesem Instrumente zu machen: die Hervorbringung der Töne wurde durch das Streichen eines schmalen seidenen Bandes auf den Darmsaiten bewirkt. Das Band lief um 2 Rollen so, daß der Anfang des Bandes und das Ende seiner Befestigung keine Erhöhung bildete. Auf der äußersten Oberfläche dieses Bandes waren Pferdehaare sehr sauber aufgenäht. Diese beiden Rollen wurden durch ein Schwungrad und einen Fußtritt mit einer Kurbel in Umtrieb gesetzt. Das Instrument vereinigte den Klang der Violine, Viola und des Violoncells, doch blieb der Ton noch zu rauh, weil die Pferdehaare noch immer nicht den gehörig gleichen und leichten Anstrich an die Saiten haben konnten. — 1795 verfertigte darauf Hr. Mayer in Görlitz nach der Angabe des Dr. Chladni einen Bogenflügel nach folgendem Mechanismus: die Saiten liegen still, und es geht ein viereckiger Rahmen senkrecht, mitten und quer durch das ganze Instrument, in welchem für jede Saite, die an Wirbeln befestigt sind, welche durch stählerne Schrauben gehalten werden, um das Verstimmen zu verringern, ein besonderer Bogen von Pferdehaaren eingespannt ist. Dieser Bogenrahmen, welcher an starken Darmsaiten hängt, die über 4 Räder laufen, bewegt sich in seinem Gerüste mittelst eines zusammengesetzten langen Trittes, der an beiden Enden in den Fußboden des Zimmers eingeschraubt wird, auf und nieder, so, daß der Haarenrahmen aufwärts steigt, wenn der Fuß niedertritt. Der Rahmen ist mit mehreren Strängen von Pferdehaaren, die zwischen den Saiten durchgehen, bespannt, und die durch kleine Rollen vermittelst der Tasten, die sehr tief fallen und sich schwer spielen lassen, an

44*

die Saiten seitwärts angedrückt werden und so den Ton hervorstreichen. Deshalb ist auch die Saite weniger der Verstimmung ausgesetzt, als bei jenen, wo sie durch einen Haken an den Bogen angedrückt wurde. Doch zeigt sich auch hier, wiewohl im geringeren Grade, die Unvollkommenheit, daß der Ton nur so lange dauert, als es die Länge der Pferdehaare zuläßt. Der Umfang dieses Instruments, dessen schwerfallende Tasten nur für langsame Sätze sich eigneten, war von c bis zum 3gestrichenen f. Es hatte auch einen Flageolettzug, aus einem hölzernen Stege bestehend, der in der Mitte des Instruments quer unter den Saiten lag und für jede Saite einen metallenen Stift hatte, durch dessen Berührung jede der Saiten in zwei Hälften getheilt wurde, wodurch das Instrument natürlich um eine Octave höher intonirte. Dieser Zug wurde mit dem Knie bewegt. — Gegen 1799 wurde auch dieses verbesserte Instrument abermals von Anton Thomas Kunz in Prag verbessert. Die äußere Form war sich immer gleich geblieben, etwas größer oder kleiner abgerechnet. Stimmung und Bogenrahmen des Mayer'schen blieben hier mit der Form dieselben, hingegen wurden die Mechanik der Tastatur, der Steg und die Bewegung des Bogenrahmens verändert und verbessert; auch wurde der Tonumfang vergrößert (von F bis zum 3gestrichenen a). Hier hat nun der Spieler die Bewegung des Rahmens weit mehr in seiner Gewalt; die Tastatur fällt so leicht, daß man sie nur berühren darf. Da die Mechanik sehr einfach ist, fällt alles Rollen und Schnarren weg und dazu ist sie dauerhafter; die Anlegung der Bogen an die Darmsaiten hat bedeutend gewonnen durch größere Leichtigkeit und Gleichförmigkeit, was Mayer nicht errungen hatte. Der Ton des Discants ist so völlig ächter Violinton, als der Baß ächten Violoncellton giebt, gerade als ob die Saiten mit den Fingern berührt und angestrichen würden. Es lassen sich auch ziemlich schnelle Sätze darauf ausführen, doch eignet es sich mehr für Pathos. Viele den Violinspielern sehr schwierige Stellen lassen sich hier leicht vortragen, Anderes dagegen, was den Geigern leicht fällt, schwer, oder gar nicht. Allerdings kann der Ton auch hier nur so lange angehalten werden, als es die Länge der Pferdehaare erlaubt, doch macht es der Mechanismus des Bogenrahmens möglich, daß man ihn bei einiger Mühe und Anstrengung bald so in seine Gewalt bekommt, daß der Zuhörer keine Abwechselung des Bogens bemerken kann. Es tönt außerordentlich stark, wenn die Deckel offen sind, doch hört man, steht man ganz in der Nähe, den Bogenstrich eben so, aber nicht stärker noch kreischender, als bei mehreren Violinspielern, wenn man unter ihnen steht. Es hat, wie das Mayer'sche, Stellschrauben, welche die Wirbel festhalten und das öftere Verstimmen vermeiden. — Dennoch hat auch dieses Instrument zwei Fehler: es fehlt zunächst die Elasticität des Bogens; entweder sind hier die Haare schlaff oder stramm. Der zweite Fehler entsteht durch die senkrechte Bewegung des Haarrahmens, der bei dem Herabfallen blos durch seine Schwere wirkt und daher die wahre Accentuation vollgriffiger Accorde unmöglich macht. — 1800 trat daher Carl Leopold Röllig in Wien mit einem Instrumente auf, das er Xenorphica nannte (s. die Leipz. allgem. musik. Zeitung im 4ten, 5ten, 7ten und 8ten Jahrgange), was nicht nur die beiden Fehler vermied, sondern auch als ein schönes und brauchbares Instrument allgemein anerkannt wurde. Seine äußere Gestalt war tisch=ähnlich, 2 Fuß 5 Zoll breit, 2 Fuß und 7 Zoll lang. Vorne die gewöhnliche Claviatur von c bis zum 3gestrichenen g; am entgegengesetzten Ende erhebt sich in perpendiculärer Richtung die Orphica, an deren Hauptstäben die Saiten à jour befestigt sind, ganz so wie

bei der Harfe, auch so gestimmt werden. Jede Saite hat ihren eigenen wirklichen Violinbogen, dessen Haare durch eine Schraube gespannt und nachgelassen werden können. Ein Oblongum, welches den Bogenrahmen ausmacht, woran die Bogen hängen, umschließt in horizontaler Richtung alle Saiten und ruht auf vier Wagebalken, bei deren Bewegung der Ausschnitt des Zirkels beinahe eine gleichlaufende Linie von 20 Zoll Länge beschreibt. Der wirksame Bogenstrich beträgt 16½ Zoll und weicht im Ganzen nicht mehr als ½ Zoll von der geraden Linie ab, nämlich ¼ Zoll über und ¼ unter dem Anstrichspunkte. Die Saiten sind an einem Querbalken befestigt und werden in vertikaler Richtung, d. h. dem Resonanzboden entgegen und zurück, angestrichen. Die Direction dieses Oblongums bedarf nicht viel mehr Kraft, als für Hin- und Herbewegung einer Wage erfordert wird. Sie geschieht mit dem rechten Fuße, indem dieser, auf einem Hebel ruhend, in der Weite von 7 Zoll vor sich hin und zurückschwingt. Die Bewegung kann augenblicklich vor- oder rückwärts, schwach oder stark, zu- oder abnehmend ohne alle Anstrengung geschehen. Sie gewährt dem Spieler alle Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die er wünscht. Der Bezug ist entweder mit Drath- oder Darmsaiten, doch haben die letzten in Hinsicht auf Ton den Vorzug, da sie sich nicht so leicht verstimmen, als die ersten. Der Fall der Tastatur beträgt kaum eine Linie französisches Maaß. Durch einen überaus schwachen Druck bewegt jede Taste an ihrem entgegengesetzten Ende einen Hebel, der den mit ihm in Verbindung stehenden Bogen gleichmäßig von einem Ende zum andern an die Saite führt. Die Hebel zur Anlegung der Bogen stehen in der Weite eines Zolls vor den Saiten, lassen sich aber durch einen Zug auf 3½ Zoll entfernen, wodurch der Ton so sanft wird, daß er beinahe der Tonstärke der Harmonika gleicht. Jeder Bogen kann einzeln und sehr schnell herausgenommen und mit Calisonium bestrichen werden. Der Ton in der Höhe ist mehr der Viole d'amour als der Violine, und im Basse mehr der Gambe als dem Violoncell ähnlich. Bei zweckmäßiger Behandlung des Instruments, die aber viel Uebung voraussetzt, ist der Ton voll Anmuth, Kraft und Würde. Der Mechanismus ist so schön, daß selbst der Triller in möglichster Vollkommenheit hervorgebracht werden kann. Die mittelsten Töne sind die angenehmsten und gleichen bis zur höchsten Täuschung dem schönsten Violoncell; die obersten sind dagegen etwas scharf, so wie die tiefsten ein wenig schnarren. Als Soloinstrument folgt sie unmittelbar auf den Clavicylinder. Im Orchester gehört sie zur Begleitung der Recitative, wo sie bei Weitem dem Violoncell vorzuziehen ist, da sie viel bequemer und sicherer zu vollstimmigen Accorden und ihren Verwechselungen gebraucht werden kann. Im ganzen Instrumente findet man weder ein Rad noch eine Rolle, sondern die ganze Bewegung des Bogenquadrats, der Wagebalken und des Fußtritts, ist nur durch 4 Stifte und 6 Spitzschrauben hervorgebracht, daher beim Vortrage kein Schwanken, Schnurren oder sonstiges Geräusch vorkommen kann. — Chladni sagt davon, es sey als der ältere Bruder seines Clavicylinders zu betrachten. †.

Bogenflügel, dasselbe was **Bogenclavier** (s. den vorhergehenden Art.), nur mit dem Unterschiede der ähnlichen Flügelform des Instrumenten-Corpus.

Bogenguitarre, s. Guitarre d'amour.

Bogenhammer-Clavier, ganz im Clavierformat mit 2 Claviaturen, die über einander liegen, von denen die oberste an einen Bezug von Drathsaiten schlägt, die unterste aber Darmsaiten erklingen läßt. Beide

können einzeln und verbunden gespielt werden. Das oberste Clavier ist mit Hämmern versehen, das unterste wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen. Der Erfinder ist der Orgelbauer Schmidt in Rostock, oder vielmehr der Mechanicus und Instrumentenmacher Greiner in Wetzlar 1779. Es entstand aus dem Hohlfeld'schen Bogenflügel. S. Cramer's Magazin der Musik vom Jun. 1783 S. 658. †.

Bogeninstrument. Gewöhnlich versteht man unter Bogeninstrumenten nur die geigenartigen Instrumente, und bezeichnet damit also, wenn z. B. von einem Orchester die Rede ist, als Gemeinausdruck die Violinen, Altviolen, Violoncells und Contrabässe, — das Quartett; eigentlich aber, nach Ableitung und Zusammenstellung des Worts, sollten darunter auch alle anderen Instrumente begriffen werden, zu deren Intonation irgend ein Bogen nothwendig ist, also auch die Bogenguitarre, das Bogenclavier, Accordo, Violet, die Ribeca und dergl. Doch ist dies nicht technischer Sprachgebrauch. Man spricht von Tonstücken für Bogeninstrumente, von Bogenquartett, von Bogen-Accompagnement, ja sogar Bogenharmonie u. dergl. und will damit immer nur eine Musik bezeichnet haben, die für keine anderen als für jene geigenartigen Instrumente bestimmt ist oder mit solchen vorgetragen wird. Die Viola di Gamba oder Kniegeige, Viole d'amour und Viola di bordone oder das Baryton sind natürlich ebenfalls Bogeninstrumente im engsten Sinne des Worts; allein in sofern dieselben in unserer Zeit nicht mehr in den Orchestern vorkommen, kann auch der Ausdruck Bogeninstrumente, wie man ihn jetzt gewöhnlich gebraucht, nicht auf sie bezogen werden. Von dem Charakter und der Beschaffenheit der Bogeninstrumente handeln die besonderen Artikel, und außer denen sind darüber noch nachzulesen Geige und Orchester.

Bogenstrich — ist unstreitig einer der wichtigsten Punkte beim Spiel oder Tractament der Bogeninstrumente; nicht allein daß die Güte und eigentliche Klangschönheit des Tones an sich zum größten Theile davon abhängt, sondern auch der ganze Vortrag eines Tonstücks erhält hauptsächlich dadurch nur sein Leben; es ist das erste und wirksamste Mittel, den Tönen Ausdruck und bedeutungsvollen Klang zu verleihen, den Geist des gesammten Tonstücks gleichsam zu verkörpern. Große Fertigkeit müssen die Finger der linken Hand besitzen, viele Schwierigkeiten in der Ausführung haben sie oft zu besiegen, aber es ist doch nichts mehr als gleichförmiger Mechanismus: wenn die Finger die Saiten am gehörigen Orte fest an das Griffbrett andrücken, so haben sie ihr ganzes Geschäft vollbracht, sie können nicht mehr thun zum guten, ausdrucksvollen Vortrage; wie dagegen die rechte Hand den Bogen regiert, wo sie ihn faßt, wo und wie sie ihn auf die Saiten setzt, ihn führt rc., darauf kommt Alles an, ob die dadurch hervorgebrachten Töne wirklich jene allgemein verständliche, ätherische Sprache einer tief empfindenden Seele, der Gesang der Grazien, oder ein völlig nichts sagendes, ein herz- und sinnloses Geräusch, ein dem Ohre wohlgefälliges oder unangenehmes Geklingel seyn sollen. Was der Anschlag bei den Tasten-, das Athmen und Hauchen bei den Blasinstrumenten und dem Gesange ist, das ist der Bogenstrich bei den Geigen; alle, auch die feinsten Nuançen im praktischen Spiele, alle Modificationen der Töne, der ganze Vortrag, in physischer und psychischer, rein technischer und eigentlich artistischer Hinsicht betrachtet, hängen davon ab. Mit Worten aber seine mancherlei Eigenschaften zu lehren, wie der Bogenstrich geschehen und beschaffen seyn muß, wenn der Ton so oder so erklingen soll,

das ist nicht möglich; selbst die eigentliche praktische Schule kann nur im Allgemeinen, dürftig und obenhin Regeln geben über den richtigen Angriff des Bogens und die mancherlei Arten seiner Führung und seines Striches, — das Ohr, das Gefühl und der gebildete Geschmack eines jeden Spielers selbst muß hier zum Wahren führen. Der Angriff des Bogens, lehrt die praktische Schule, geschieht fest mit den 4 ersten Fingern der rechten Hand unten in der Nähe des Frosches, und zwar so, daß zuerst die ausgestreckten Finger mit der hohlen Handfläche selbst, dann diese wieder mit dem Unterarme nach Außen einen stumpfen Winkel bilden. Der Strich muß immer gerade auf- und gerade abwärts geschehen, so, daß die Haare des Bogens nicht zu nah, aber auch nicht zu weit entfernt von dem Stege die Saiten berühren. Der Arm muß dabei in möglichst ruhiger Lage und Haltung bleiben, seine Bewegung fast einzig nur im Ellbogen geschehen, und den dabei erforderlichen Druck des Bogens bewirkt hauptsächlich der, deshalb auch etwas weiter nach oben liegende, Zeigefinger. Dann zerfällt der Strich in 3 Hauptarten: den gestoßenen, gezogenen und geschleiften. Bei dem gestoßenen Bogenstriche wird nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein kleiner Theil davon mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saite geführt, entweder auf- oder abwärts. Dies ist der Vortrag des staccato. Bei dem gezogenen B. wird entweder der ganze Bogen oder doch wenigstens der größere Theil desselben mit einem gewissen Grade von Verweilen über die Saite gezogen. Dies ist der Vortrag des cantabile, wo weder ein Schleifen noch Abstoßen der Noten statt findet. Bei dem geschleiften B. werden immer mehrere Noten zusammen mit einem Zuge des Bogens vorgetragen. Dies ist der Vortrag der Bindung oder Ligatur. Alle 3 Arten des Bogenstrichs haben wieder ihre vielfältigsten Unterarten und sind den verschiedensten Modificationen nach Kraft und dergl. unterworfen, die durch Tempo, Art und Charakter des Tonstücks u. s. w. bedingt werden. Der unerfahrne Spieler kann darüber aber nur durch den mündlichen Unterricht des praktischen Meisters belehrt werden; den erfahrneren leitet dabei das eigene Gefühl und die eigene Einsicht. Vergl. hier auch Herunter- und Hinaufstrich. — Die Redensarten: einen guten Bogenstrich (auch blos Strich) haben, einen guten Bogen führen, heißen nach alle dem so viel als: den Bogen nicht allein nach den Regeln der practischen Kunst, sondern auch in Gemäßheit eines ausdrucksvollen Vortrags mit Sicherheit führen, im Geiste des Tonstücks mit Gewandtheit spielen. Dasselbe bedeutet: einen leichten (im Gegensatze zum schweren, steifen, unsicheren) Strich haben, einen leichten Bogen führen. — hr.

Bogner, Ferdinand, achtungswerther Flötenvirtuos, auch k. k. Beamter der allgem. Hofkammer in Wien, geboren daselbst den 13. December 1786, erhielt den ersten Unterricht im Flötenspiel von einem damals sehr geachteten Flötisten, Florian Heinemann, bildete sich jedoch in der Folge durch eigenes Studium auf diesem Instrumente nach den besten Mustern, welche er seit jener Zeit in der Residenz zu hören Gelegenheit hatte, dergestalt aus, daß er seit dem Entstehen des dortigen Musikvereins, bei allen abgehaltenen großen Concerten die erste Flöte mit ausgezeichnet starkem, schönem, und vollem Tone spielte, und auch in verschiedenen öffentlichen Academien sich auf seinem Instrumente hören ließ, wobei ihm jedesmal ausgezeichneter, wohlverdienter Beifall zu Theil ward. Im Jahre 1821 wurde B. zum Honorar-Professor seines Instruments bei dem Conservatorium in Wien ernannt, welchem Ehrenposten

er auch bis zur Stunde sehr rühmlich vorsteht — und im Laufe dieser Zeit eine beträchtliche Anzahl von Schülern gebildet hat, von welchen einige, z. B. Hirsch und Botgorschek, bereits selbst in den Theater-Orchestern angestellt sind, und ihr Instrument mit Virtuosität behandeln. 81.

Bohdanowicz, Basilius von, ein polnischer Edelmann, geb. um 1740; Violaspieler im Marinellischen Theater zu Wien; gab um 1780 mehrere Kleinigkeiten für das Clavier, und Violin-Duetten heraus; ließ in verschiedenen Academien durch seine 8 Kinder (4 Söhne und 4 Töchter) die allerbarokesten Compositionen ausführen, z. B. Sonaten auf einer Geige mit 4 Bögen und 16 Fingern; ein Pfeif-Concert; Clavier-Variationen für 8 Hände und 40 Finger auf einem Instrumente; Vocal-Sinfonien ohne Worte, durch Sprachröhre, mit Echo, Hühnergeschrei, Habicht- und Gugukruf, Hundegebell, u. s. f. (s. Gerbers Tonkünstler-lexicon), wovon die Anonçen im bramarbasirenden Charlatanstyle, mit den Silhouetten der „seltenen Familie" decorirt, als wahre Actenstücke einer musikalischen Donquixotterie gelten können. Der Superlativ von Extravaganz war aber die abnorme Idee, Klopstock's Bardiet „Die Hermanns-Schlacht" zu componiren, und zwar für drei Orchester, ohne Violinen, welche, rücksichtlich der Bardengesänge, die Bratschen suppliren mußten; ein übrigens gar nicht übler Gedanke, den jedoch später Mehul in seinem „Uthal" schwerlich von ihm entlehnt hat. Als Intermezzo's waren kurze, kriegerische Ouverturen eingeschaltet, mit Pistolenschüssen, Flintendechargen, und obligatem Kanonen-Donner. Die 36zeilige Partitur (drei Notenbogen aufrechtstehend zusammengeklebt) hatte ein Riesenformat, und eine Falstaff-ähnliche Corpulenz; sechs Jahre copirten Vater, Mutter, die Knaben und die Mädchen daran, und darbten vielleicht, und schlichen wohl öfters gegen Mitternacht hungernd von der düster aufflackernden Lampe weg ins enge Schlafkämmerlein, Alles entbehrend, um nur den benöthigten Papier-Vorrath anzuschaffen, — und das Facit war, daß es dennoch niemals zu einer Production kam, auch, aus natürlichen Gründen, nicht kommen konnte; denn, abgesehen davon, daß der Tonsatz, nach dem Urtheile aller Zeugen, welchen der, im Wahn beglückte, Schöpfer einen Forscherblick in sein Heiligthum vergönnte, wiewohl grammatikalisch richtig, an einer unbeschreiblich starren, einfarbigen, eiskalten Trockenheit laborirte, — wer hätte die Kosten der Aufführung ohne Assekuranz vorgestreckt? wo wäre ein schickliches Local dazu auszumitteln gewesen? So mußte denn, im Laufe des 2ten Jahrzehend, der arme, vom Alter gekrümmte, mehr noch durch Sorgen, Noth und Kummer gebeugte Greis hinab in die Grube (1804), ohne die Seeligkeit genossen zu haben, sein Schooßkind der staunenden Kunstwelt vorführen zu können, — ein Lohn, den wenigstens die beispiellose, Alles aufopfernde Beharrlichkeit als letzten Trost verdient hätte. In welchen Schlupfwinkel jene Centner wiegende Partitur sich verkrochen, ist nie bekannt geworden; vielleicht ist sie längst als Maculatur verbraucht. 81.

Böheim, Charlotte, Sängerin, s. Graff.

Bohlen, Adrian, ein angesehener Kirchencomponist, wurde geb. am 19ten October 1679 in Aurich in Ostfriesland, wo sein Vater Cantor war; den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von diesem; dann kam er zu dem damals sehr berühmten Organisten Druckmüller zu Norden in Ostfriesland. 1697 bezog er die Universität Wittenberg, studirte daselbst 2 Jahre Theologie, und wurde darauf (1700) Hofcantor in seiner Vaterstadt. 1702 legte er dies Amt aus freiem Antriebe nieder und ging nach Ham-

burg; die Bekanntschaft mit den gebildetsten und angesehensten Musikern hier brachte ihm den Ruf als Musikdirektor und Schulkollege nach Stade; aber auch hier verweilte er nur bis zum Jahr 1705, wo er vom Fürsten von Zerbst als Cantor nach Jevern berufen wurde. Er starb daselbst am 17ten März 1727. Die Bildung und besonders die musikalischen Kenntnisse dieses Mannes werden sehr gelobt; als Componist soll er sehr thätig gewesen seyn, und mehrere ganze Jahrgänge von Kirchenmusiken gesetzt haben. Ob Etwas davon im Drucke erschienen ist, können wir nicht bestimmen; wir zweifeln jedoch daran. U.

Böhm, Elisabeth, s. Cartellieri.

Böhm, George, Organist an der St. Johanniskirche zu Lüneburg um 1700, geb. wahrscheinlich zu Goldbach in Thüringen bei Gotha um 1660. Walther in seinem Lexicon, Adlung in seiner „musikalischen Gelahrtheit", und Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon loben ihn als einen außerordentlich fertigen Orgelspieler und vielgebildeten fleißigen Kirchencomponisten, wissen jedoch keine weitere Nachrichten von ihm mitzutheilen; auch wir sind dessen außer Stande. Gerber kannte eine Sammlung Choralvorspiele und figurirter Choräle von ihm, die er zu den besten zählte. Die ganze Haltung und Compositionsart derselben ließ ihn vermuthen, daß B. unter den Augen der seiner Zeit bewährtesten Meister sich gebildet habe.

Böhm, Iwan, Violinvirtuose, Königlicher Hofmusikus zu Berlin, geb. zu Moskau 1723, gest. 1764, war ein Schüler von dem berühmten Violinisten Piantanida, und nachher von Graun, der ihn auch in der Composition unterrichtete. Mehrere Trio's und Solo's für die Violine zeugen von der Gründlichkeit seiner harmonischen, wie auch practischen Instrumenten-Kenntnisse.

Böhm, Joseph, Mitglied der k. k. Hofcapelle und erster Violin-Professor am Musik-Conservatorium zu Wien, ist 1798 zu Pesth in Ungarn geboren. Sein erster Lehrer sowohl im Gesange als auf jenem Instrumente, welches er gegenwärtig mit ausgezeichneter Virtuosität behandelt, war sein Vater, der mit dem achtjährigen Knaben schon eine Kunstreise nach Polen unternahm, und auch die nächsten vier Jahre dort verweilte, woselbst die Anwesenheit des berühmten, aus Rußland zurückkehrenden Rode, und dessen theilnehmendes Wohlwollen auf des talentvollen Kunstjüngers höhere Ausbildung den entschiedensten Einfluß hatte. Im Jahre 1815 begab sich B. nach Wien, und spielte im Hofburgtheater vor Seiner Majestät dem Kaiser; 1818 besuchte er Italiens Hauptstädte, und ließ sich zu Mailand im großen Theater della Scala hören. Nach seiner Rückkunft, im nächstfolgenden Jahre, erhielt er seine gegenwärtige Anstellung am Conservatorium, und zwei Jahre später das Decret als Hofcapellist. — 1823 unternahm er einen größeren Ausflug durch Deutschland nach Frankreich, gab Concerte in Prag, München, Stuttgart, u. s. w. sowohl in den Theatern, als bei den Cammermusiken der königlichen Majestäten, desgleichen in Paris im theâtre royal und bei Hofe. — Von seinen Compositionen sind 19 Werke durch den Druck bekannt geworden; darunter Concertstücke, Quartette, Duette, Polonaisen, Variationen, Gesänge, u. dergl. Sein Spiel wird gerühmt als höchst zart, ungemein rein, edel, und seelenvoll. Mehrere Zöglinge des Conservatoriums, welche seit ihrem Austritte bereits in der Kunstwelt Aufsehen erregten, sind die bewährtesten Bürgen seiner trefflichen, folgereichen Lehrmethode.

18.

Böhm, Theobald. Die Lebensgeschichte dieses in mehr denn einer Hinsicht merkenswerthen, berühmten Künstlers ist uns, unabänderlicher Umstände wegen, bis zum Augenblicke unbekannt geblieben, versprechen dieselbe aber, in einem diesem Werke ohnehin doch nothwendig zuzugebenden Nachtrage ausführlich zu liefern. Betrachten wir ihn hier daher nur als Musiker, als Virtuos und Componist. Er ist Cammermusikus Sr. Maj. des Königs von Baiern und erster Flötist in dessen Hofcapelle zu München. Schon unter dem Art. Berbiguier gedachten wir sein als einen der ersten Flöten-Virtuosen Deutschlands, der auch gegenüber den dort genannten französischen und deutschen Meistern seinen hohen Rang behauptet und dreist mit diesen in die Schranken treten darf. Wir wiederholen es hier. Sein Spiel im Adagio ist der zart innige Gesang einer tief fühlenden Seele; im Allegro ist es glänzend, brillant, aber doch im höchsten Grade präcis, leicht und voll des bedeutsamsten Ausdrucks, den er niemals einer leeren mechanischen Virtuosität aufopfert, welche ihm — wie es seyn muß — nur als Mittel künstlerischer Darstellung gilt. Zwar verschmäht auch er, wie ziemlich alle anderen Virtuosen, den Beifall der Menge nicht, und seinen Vortrag wird man eben deshalb auch niemals ganz rein finden von Künsteleien, die der Psyche fremd sind und nur den bewundernden Verstand aufregen; allein zur Mode geworden betrachtet er dergleichen auch einzig nur als Modesachen, die in sofern dem gebildeten Künstler immer wichtig erscheinen müssen, als er damit die Menge um sich versammelt und so Gelegenheit erhält, die hervorragende wahre Kunst dann auch auf das Allgemeine kräftig hinwirken zu lassen. Eben dies, glauben wir, ist auch der Fall bei Böhm's Compositionen. Wir finden darunter Concertstücke, in denen Sätze vorkommen, womit der Spieler unmöglich etwas anderes als kalte Bewunderung seiner practischen Meisterschaft einärndten kann; Divertissements und Potpourri's, die ohrenergötzend durchaus weiter nichts sagen wollen als angenehm unterhalten; durch Beides aber gewinnt er die Mehrzahl der Flötisten und Dilettanten für sich, und hat er diesen Zweck erreicht, so kann es auch nicht fehlen, daß seine „La Sentinelle. Thême fav. var.“, seine Variationen über „Nel cor piu non mi sento“, seine „Grande Polonaise (op. 16)“, die mit Ogden zusammen componirte „Fantaisie concertante“ für Flöte und Pianoforte, u. a. ähnliche Meisterwerke einen weiter verbreiteten Eingang finden, und so auf die Erweckung des Sinnes für ächtere Kunst wesentlich hinwirken. Wir legen bei solcher Ansicht dem künstlerischen Treiben und Auftreten B—s vielleicht einen tieferen Sinn, einen durchdachteren Plan unter, als er selbst ihn ahnete oder bildete; wenn aber auch, traf er unbewußt auch gleichsam das Rechte, so will dies seinen ehrenden Antheil daran noch keineswegs schmälern. Es soll uns freuen, ihn hiemit darauf aufmerksam gemacht und angereizt zu haben, auch fernerhin mit der, von der Natur ihm freigebig verliehenen, genialen Kraft zu solch' schönem Ziele hinan zu streben. Die meisten Compositionen B—s (sämmtlich für Flöte) erschienen mit kleiner Orchester- und zugleich Pianofortebegleitung; die Concertstücke sind in einer besonderen Sammlung auch ohne Begleitung bei Aibl in München gedruckt worden. Als zweckmäßige Schulstücke verdienen noch erwähnt zu werden die „32 Etudes propres à égaliser le Doigté dans toutes les Gammes.“ Ueber die von ihm an der Flöte angebrachten Verbesserungen und das von ihm neu erfundene Clavier, womit er, dadurch sich auch als einen denkenden Akustiker bewährend, im Herbste 1834 eine Reise nach London machte und sich eben jetzt (Januar 1835) noch dort befindet, werden wir das Nähere in der versprochenen Biographie mittheilen.

Böhm, Johann, Violinist, war in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Musikdirector bei mehreren deutschen Schauspielergesellschaften. Das öftere Wechseln seines Aufenthaltsorts machte es unmöglich, zuverlässige Nachrichten von seinen näheren Lebensumständen zu erhalten. Als Director stand er in hohem Ansehen, nicht weniger als Virtuos auf der Violine. Als Componist hat er sich durch die Opern: „das Muster der Liebe", „die Braut im Schleyer", „Philander", und „Philemon und Baucis" rühmlichst bekannt gemacht. Sie sind sämmtlich für kleinere Theater und Orchester berechnet, und wurden auf solchen auch oft schon mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt. Andere Instrumentalsachen sind nicht von ihm bekannt geworden.

Böhme, Johann Christian, einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler seiner Zeit, wurde geb. 1652 zu Dresden; 1682 erhielt er die Hof- und Cammerorganistenstelle daselbst, und starb 1699. Auch als Clavierspieler und Componist für das Clavier hatte er einen wohl verdienten Ruf sich erworben.

Böhme, Johann August. Die hinlänglich bekannte Verlags- und Sortiments-Handlung dieses kunstsinnigen Mannes in Hamburg wurde von ihm gegründet im J. 1793; sie beschäftigt sich, vorzugsweise zwar, aber doch nicht ausschließlich mit Musikalien, sondern mit Kunstgegenständen aller Art, und namentlich mit Instrumenten; erfreut sich einer weiten Ausdehnung, und verdient mit vollkommenstem Rechte die Achtung und Aufmerksamkeit, welche ihr sowohl von Seiten des kunstliebenden Publicums, als besonders der Künstler und Componisten zu Theil werden. Ihre Verlagsverzeichnisse, welche jährlich in mehreren Nummern erscheinen, enthalten die Namen der berühmtesten Meister und sind vornehmlich reich an französischem Stiche. Je mehr ein Künstler die Unterstützung der Verleger bedarf, um bekannt ꝛc. zu werden, und je größer die Opfer sind, welche der Druck mancher werthvollen Werke erfordert, da Musikalien der Art häufig weniger als alle anderen Kunst- und Verlagsartikel den ergiebigen Absatz finden, desto rühmlicher muß das Benehmen einer Handlung anerkannt werden, welche neben dem eigentlichen mercantilischen Betriebe besonders doch auch die Förderung eines Kunstwerks und dadurch der Kunst im Allgemeinen sich als Zweck vorsetzt. Von der Handlung **Böhme** in Hamburg dürfen wir dies mit Ueberzeugung sagen. Ihr ganz unbekannt bemerken wir mit Vergnügen die bewundernswerthe Thätigkeit, welche sie in der Verbreitung so vieler schätzbarer Compositionen entwickelt. 8.

Böhmen — Böhmische Musik. Von der ältesten Tonkunst der Bewohner Böhmens läßt sich nur durch Schlüsse etwas Annehmbares sagen, die aus der Geschichte dieser Gegenden gezogen werden müssen. Sammlungen alter Volkslieder und alter Nationaltänze sind zwar vorhanden, allein sie beweisen darum wenig, weil die Zeit, der sie angehören, nur selten mit Glaubwürdigkeit auszumitteln ist, und weil, glückte auch das Letzte, damit immer noch nicht erörtert wäre, was aus früherer Gewohnheit eines älteren hier herrschenden Volkes in die Gewohnheiten des neuen herrschenden Stammes übergegangen seyn möchte. Augenscheinlich sind die Landesverhältnisse von einer Art, welche uns den Glauben an eine eigenthümlich abgeschlossene Musikbeschaffenheit unmöglich macht. Ihre Tonkunst muß eben so sehr aus dem Verschiedenartigsten zusammengesetzt erscheinen, als es die Bewohner selbst sind. In den ältesten Zeiten muß hier nothwen-

dig die galische, gallische oder celtische Tonkunst (s. d.) herrschend gewesen seyn, denn der celtische Kriegerstamm der Bojer, der dem Lande den Namen Bojoheim, Böheim gab und 500 vor Christi Geburt sich hier niederließ, konnte keine andere Tonkunst mitbringen, als die damals allgemeine und noch einzige, wenigstens unter den Galliern. (Man vergleiche G. W. Finks erste Wanderung der ältesten Tonkunst. Essen 1831.) Brachten auch die Markomannen, Thüringer und Franken, die nach einander hier hauseten, wenig Verändertes mit, so mußte es doch gegen das 6te Jahrhundert nach Christo desto mehr geschehen, wo die Slaven bis in diesen Bergkessel vorgedrungen waren und als die Vordersten des wandernden Volkes Czechen (Tschechen) genannt wurden, deren Sprache und Sitten ganz von den früheren abweichen. Von der Urmusik dieser Czechen läßt sich durchaus nichts Haltbares vorbringen. Gehören doch selbst die wichtigsten Vorfälle bis ins 8te Jahrhundert weit mehr der Sage als der Geschichte an. Z. B. von Krock dem Gerechten und seiner Tochter Libussa, der Gründerin Prags. Nachdem Böhmen, von Carl dem Großen besiegt, 817 ein Lehn Deutschlands wurde, lassen die beständigen Kriege an keine Aenderung des Zustandes der Musik denken. Erst als die Apostel des Landes Methodius und Cyrill (also von Constantinopel aus) die christliche Religion unter ihnen verbreiteten und ihren Herzog Borcivoi I. zur Taufe brachten, 890, und noch mehr unter der einflußreichen Regierung Wenzels I., des Heiligen (925 — 36), mischte sich das Element der christlich kirchlichen Tonkunst siegreich mit dem alterthümlich heidnischen, ohne jedoch das letzte ganz zu verdrängen. Sogar als im 12ten Jahrhunderte durch häufige Reisen nach Rom und durch die höchst wirksamen Benedictiner mehr italienische Kunst und mehr Bildung überhaupt ins Land gekommen war, konnte doch das alte Volksthümliche nicht ganz in den Hintergrund treten, da die Großen des Landes mit dem neuen Zustande der Dinge in der Regel wenig zufrieden waren, selbst mit ihren Königen nicht, und darum das vom Volke selbst geliebte Alterthümliche aufrecht zu erhalten strebten. Das seltsam Gemischte, verschiedenen Zeitaltern und Völkern Angehörende, spielt daher in diesem Lande mehr noch als in anderen eine Hauptrolle und zwar vorzugsweise in der Musik, für welche die meisten der Völkerstämme, die sich hier niederließen, nicht unbedeutende Anlagen hatten. Man bemerkte daher wohl das bessere Fremde und eignete es sich an, so weit es der Nationalhaß, namentlich gegen die Deutschen, erlaubte, oder so weit man es mit der eigenen Weise in irgend eine Verbindung zu bringen im Stande war. Dieses geschichtlich vollkommen klare Verhältniß tritt auch in den Ueberbleibseln alter Volksmelodien, besonders in ihren Tänzen so in die Augen springend hervor, daß es schwer zu begreifen ist, warum man so wenig oder gar nicht bis hieher es bemerken wollte. Das Verhältniß der Töne und die Art und Weise ihrer Verbindung ist so augenscheinlich deutsch, als der Rhythmus derselben es augenscheinlich nicht ist. Er hat eine so auffallende Aehnlichkeit mit alten nordischen Tactreihen, daß das Slavische derselben gar nicht zu verbannen ist. Zum Beweise stehe ein alter Tanz hier, wie er uns von Dionys Weber mitgetheilt wurde (siehe Notenbeilage II. b.). — So gewiß Niemand, der den Tongang slavischer Melodien nur etwas kennt, von diesen Tanztönen behaupten wird, sie gehören dem Eigenthümlichen irgend eines slavischen Stammes an; eben so wenig wird Jemand diesen Rhythmus für deutsch halten können. Die Melodie ist deutsch, der Rhythmus ächt slavisch. Wir kennen altnordische Volkslieder, die in ihrem 5/4 Tacte mit diesem

Wechsel des $^2/_4$ und $^3/_4$ Tactes sehr wohl übereinstimmen. Dieses Aufnehmen fremder Kunst und Sitte und ihr Verbinden mit dem Starrvolksthümlichen, das die seltsamsten Erscheinungen hervorrief, zeigte sich in noch weit höherem Grade im 14ten Jahrhunderte, wo man der italienischen und französischen Sprache Eingang verstattete, fremde Baukunst sich aneignete und ausländischer Musik noch mehr als bisher huldigte. Freilich geschah das Alles von den Großen des Landes, die sich diesen Gegenständen zu erhöhetem Lebensgenuß hingaben. Allein in Realkenntnissen blieb man noch zurück und das Volk selbst in einer beharrlichen Unwissenheit, die gegen eine so gesteigerte Kunstvervollkommnung sonderbar abstach und die seltsamsten Erscheinungen hervorrief. Die Zunahme der Klöster der Zahl und dem Reichthume nach, und die Stiftung der ersten deutschen und slavischen Universität in Prag (1348) standen nicht minder mit einander im Widerstreit, und vollendeten die ganz eigene Erscheinung, daß sich Böhmen auf gewissen Seiten sehr bedeutend hob, während es auf anderen Seiten in abergläubiger und starrer Abhängigkeit blieb. — Carls I. Regierung (1346 — 78) ist vielleicht am auffallendsten geeignet, theils das Glück vor Augen zu stellen, was Böhmen dem deutschen Kaiserhause zu verdanken hat, theils das starre Hangen der damaligen Großen des Landes am Althergebrachten zu veranschaulichen. Carl I. hatte Landbau, Gewerbe, Fabriken, Kunst und Wissenschaft so hoch gehoben, seine Barone so wohl bedacht, daß sie überall die ersten Rollen bekleideten, ja daß Böhmen offenbar das politische Uebergewicht zuerkannt werden mußte; dennoch wurde von den Ständen die Annahme der überaus billigen Carolinischen Constitutionen darum verweigert, weil das Alte das Beste sey, auch wohl weil die Edlen ihren Buben und den Leibeigenen Anderer nicht die Augen, oder die Scheidewand der Nase ausreißen, oder im Uebermuthe Hand und Bein abhacken sollten. — So sehen wir überall Vorwärtsgehen und Zurückbleiben, frisches Ergreifen neuer Verbesserungen mit der starresten Anhänglichkeit am Hergebrachten und ein leidenschaftliches Verfolgen eines einmal angetretenen Weges in der wunderlichsten Vereinigung. Der durch Universität und Handel damals überall gesteigerte Ruhm Böhmens verstärkte ihre Beharrlichkeit auf Wegen und Abwegen, so wie das Zuströmen vieler Einwanderer aus allerlei Volk die Richtungen der im Ganzen aufgeregten Seelen höchst verschiedenartig machen mußte. Das zeigte sich sehr deutlich unter Wenzel IV. (1378 — 1419), wo die Händel namentlich mit der Geistlichkeit nicht aufhörten und der Haß der Slaven gegen die Deutschen in roher Ausgelassenheit tobte. Wissenschaften, Künste und Religion erschienen irgend einer Landesparthei dienend, wovon selbst Huß keine Ausnahme machte, sich auf die Seite der Czechen schlagend. Welche Verheerungen das Land durch die Hussiten und ihren Gegner erfuhr, ist bekannt, und daß die böhmischen Brüdergemeinden aus ihnen hervorgingen, gleichfalls. Welchen Einfluß alle diese vielgestaltigen Ereignisse auch auf die Tonkunst haben mußten, wird von Seiten der Stillen im Lande, von der Brüdergemeinde her, in ihren geistlichen Gesängen nach Wort und Ton tief fühlbar. Wie hätten nicht unter den ungestümen Taboriten auch solche Gemüther leben sollen, die nicht blos aus wilder Neuerungsbegier das Schwert ergriffen hatten! Unter den nachgiebigern Calixtinern gab es wohl noch mehrere, die nicht aus unlauterer Absicht sich mit den Katholiken vertragen hatten, die es dann desto schwerer empfanden, als sie sehen mußten, daß die herrschende Kirche den mit ihnen geschlossenen Vertrag nicht zu halten gesonnen sey. Die Eifrigsten unter ihnen, die ein

wahrhaft christliches Leben nach dem Sinne des Evangeliums thatkräftig zeigen wollten, machten ihren innersten Gefühlen in gottergebenen, demüthig frommen Gesängen Luft, wie es früher Huß selbst, ja noch vor ihm die verfolgten Waldenser gethan, deren nicht Wenige in Böhmen verborgen gelebt hatten und noch lebten. Die Brüder-Unität sammelte nun, nachdem sie ihre Kirchenordnung und Kirchenzucht festgesetzt hatte (1457), ein Gesangbuch mit den Melodien. Diese Melodien der böhmischen Brüder sind nun hochberühmt. Fester Muth im Bewußtseyn strenger Rechtlichkeit, frohe Hingebung in den göttlichen Willen, Demuth und innige Andacht mitten in den Verfolgungen und Aengsten der Zeit sprechen aus ihren ungeschminkt frommen Tönen lebendig zum Herzen. Allein böhmische Melodien sind sie nur in so weit, als wohl die meisten derselben in Böhmen entstanden sind, jedoch nach allgemein herrschender christlicher Weise, nach den 8 Kirchentönen, die damals noch allgemein für alles Kirchliche galten. Der Geist der ganzen Verbrüderung und des dichtenden Individuums spricht sich darin auf eine allgemein apostolisch christliche, dabei ihrer besonderen Lage anpassende Weise kernhaft und würdig aus. Nicht allein von Huß wurden Lieder darin aufgenommen, sondern auch frühere Waldensische (sie standen mit den Waldensern durch die Weihung ihrer Bischöfe &c. in Verbindung), wenigstens aus dem 14 Jahrhundert. Alle diese Melodien sind völlig nach der ächten kirchlich herrschenden Art, was die äußere Form betrifft, nur der inwohnende fromme Geist, der freilich Alles thut, giebt ihnen die fromm wirkende Kraft. Dies und das traurige Schicksal der Brüderschaft brachte ihnen überall großen Antheil, denn schon Georg Podiebrad (1458 — 71), obschon Haupt der Calixtiner, sah sich genöthigt, in ihre Verfolgung zu willigen. Daß Lieder, in der Volkssprache gedichtet, wie sie schon von Huß und seinen Gehülfen eingeführt worden waren, großen Antheil, besonders in solchen Zeiten der Bedrängniß, finden mußten, ergiebt sich von selbst. Darum werden auch die vereinigten Brüder zeitig bei Festsetzung ihrer Kirchenordnung für ein eigenes Gesangbuch gesorgt haben, was um so eher geschehen konnte, da in Prag bereits 1475 die erste Druckerei angelegt worden war. Wann aber ihr erstes Gesangbuch erschien und wie viele Auflagen, Vermehrungen und Verbesserungen es erlebte, läßt sich kaum mit Zuverlässigkeit bestimmen. Man kennt eine Sammlung von beinahe 400 Liedern mit den Melodien vom J. 1539. Als die letzte wird die Ausgabe vom Jahr 1566 angegeben, die auch noch von mehreren Sammlern aufbewahrt wird. Aus der Vorrede derselben ersieht man, daß viele dieser Gesänge bereits seit mehr als 100 Jahren im Gebrauche gewesen waren. Aber auch diese letztgenannte Ausgabe gehört zu den Seltenheiten, weil hauptsächlich die Jesuiten von 1621 an ihre heftigsten Verfolgungen bis auf das Gesangbuch erstreckten und so viele Exemplare desselben vernichteten, als sie davon nur habhaft werden konnten. Daß Luther nicht wenige dieser Melodien der böhmischen Brüder aufgenommen hat, ist eben so bekannt, als erwünscht. Nur sind sie seit der Zeit vielfach verderbt worden. Der Ruhm derselben ist darum nur noch höher gestiegen und Viele, die ihr Lob verkündigen, sind leider nicht selten solche, die sie in ihrer Urgestalt nie gesehen haben und nun darüber blos phantasiren anstatt zu berichten. Sogar von den überaus wirksamen, altkirchlichen, tief in die Seele greifenden Harmonien dieser böhmischen Choräle ist so mancherlei gepriesen worden, daß man nicht genug Worte über ihre Erhabenheit hat finden können; allein die ganze Herrlichkeit wird so lange unter die grundlosen

Annahmen gerechnet werden müssen, bis man uns ein altharmonisirtes Choralbuch der vereinigten Brüder aufweisen wird, das bis jetzt noch Keiner gesehen hat. Alle Harmonisirung derselben, die wir kennen, ist ein Werk der Lutheraner aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte. Ist es aber nicht zur Hälfte mindestens die Kraft und Eigenthümlichkeit der harmonischen Verknüpfung, welche diesen Gesängen ihre tiefe Wirksamkeit sichert? Man vergl. Choral. Immerhin wurde aber Alles, was mit diesen heftig und anhaltend verfolgten Sectirern zusammenhängt, für ketzerisch und nicht dem Wesen des Landes rechtlich zugehörend angesehen, so daß also auch der Einfluß dieser Asceten mehr für das Ausland, als für Böhmen selbst stärkend wirken konnte. — Wo der Fanatismus so überschwenglich herrscht, als im 15ten und 16ten Jahrhunderte in Böhmen; wo durch unaufhörliche und wüthende Kriege Krankheit, Hungersnoth und Theuerung ein Volk so schwer drücken, als in jenen Zeiten die Böhmen gedrückt waren, da müssen im Allgemeinen Künste und Wissenschaften darnieder liegen. Nichts als Zänke der Theologen, die meist leidenschaftlich aber nichts besser machen, durchtobten das Land, bis einige Regenten des östereichischen Hauses den Wissenschaften und Künsten wieder aufhalfen. Für Emporbringung der Tonkunst sorgte vorzüglich zuerst wieder der sonst so unduldsame Rudolph II. (1576) durch seine gut besetzte Capelle, die jedoch keineswegs allein aus Böhmen, sondern auch, und zum großen Theile, aus Italienern bestand, die damals bedeutend von den Höfen vorgezogen wurden. So gewann denn auch sichtbar die italienische Tonkunst großen Anhang im Lande und veränderte das Volksthümliche auffallend. Noch mehr geschah das unter dem Jesuitenzögling Ferdinand II. (1619 — 37), wo, zur Zeit der härtesten Vertreibung oder Hinrichtung der Protestanten aus Böhmen, die Jesuiten für alle Art äußeren Religionsglanz eifrigst sorgten und auch die Musik in den Kirchen dazu verwendeten. Jedes Kloster und jede Kirche erhielt eigenes Vermögen zur Bestreitung einer regelmäßigen Chormusik, mit Ausnahme der sehr reichen Klöster, die es sich zur Ehre rechneten, ihre angenommenen Chormusiker aus eigenen Mitteln zu erhalten. In der Regel waren es 6 bis 8 Singknaben, die von den Klöstern ernährt und gekleidet wurden und mit den nöthigen Instrumentalisten unter einem Regens Chori standen. Da aber die Singknaben von Klöstern und Kirchen nur erst dann aufgenommen wurden, wenn sie die nothwendige Sicherheit und Fertigkeit zur Ausführung der Kirchenmusik erlangt hatten, so sahen die meist armen Eltern auf dem Lande und in den Städten, gelockt von der schönen Versorgung, so früh als thunlich auf Erlernung der Musik, damit ihre Kinder von irgend einem Kloster gewählt werden möchten. Dies und die natürlich gute Anlage der Böhmen zur Musik machte das Betreiben der Tonkunst immer allgemeiner, so daß man auch in den kleinsten Dörfern auf musikalische Fertigkeiten mehr zu halten anfing, als auf alles Andere, was nicht selten sogar darüber bedeutend vernachlässigt wurde. Auch Ferdinand III. (1637 — 57) fuhr in Begünstigung der Tonkunst fort und suchte auf den verschiedensten Wegen manchen Druck des Volkes vergessen zu machen. So war es denn durch die Liebe der Herrscher zur Tonkunst und durch die Pflege derselben von Seiten der katholischen Geistlichkeit, namentlich der Jesuiten, denen in ihren Seminarien Musik als Haupterholung galt, dahin gekommen, daß man eher an einem Schullehrer alles Andere, nur nicht tonkünstlerische Fertigkeit vermißt hätte. Man sah bei der Wahl eines Schullehrers vor allen Dingen darauf, ob er als ausübender Musiker im Lande selbst,

oder noch lieber außerhalb des Vaterlandes ein gewanderter Mann sey. Und so wurde es denn Sitte unter den Ausdrücken „Prager Musikanten“ und „Prager Studenten“ Eins und dasselbe zu verstehen. Da die Liebhaberei des Hofes und der Geistlichkeit sich so stark dafür aussprach, nahmen auch die Großen des Landes dieselbe Richtung und hielten zum Glanz ihrer Häuser viel auf geschickte musikalische Diener oder Leibeigene, die immer mehr zur Musik angehalten wurden. Seit Joseph I. (1706 — 1711), welcher selbst mehrere Instrumente meisterlich spielte, wurde die Tonkunst in allen seinen Landen mächtig gefördert; am meisten, scheint es, in Böhmen, wo fast auf allen Dörfern Musikschulen angelegt wurden, die durch die Vorliebe der Einwohner für diese Kunst den besten Fortgang hatten. Nicht nur Gesang und Streichinstrumente, sondern auch, und fast vorherrschend, Blasinstrumente wurden erlernt. Unterhaltungsmusik schien ihr Hauptaugenmerk zu seyn. Alles, was zur Lust des Lebens diente, wurde am nächsten vorgenommen, der immermehr geliebten musikalischen Wanderungen und der nothwendigen Fertigkeiten wegen, die von den Edlen des Landes und selbst von den Klöstern verlangt wurden. Der Cammerstyl wurde daher hauptsächlich ausgebildet. Kräftiger, frischer, fast an das Komische grenzender Tonrhythmus zeichnete die Böhmen, mit deren Eigenthümlichkeit diese Richtung zusammentraf, bald vorzüglich aus, weit mehr als ihr Gesang, worin Sachsen und Baiern nach den glaubwürdigsten Zeugnissen sie bei Weitem übertrafen. Märsche, allerlei Tänze, Sonaten, kleine Parthien für Blasinstrumente wurden mit eigenthümlicher Lebendigkeit ausgeführt, besonders durch rhythmische Accentuation eindringlich. Unter Kaiser Karl VI (1711 — 1740) stieg ihre praktische Tonkunst auf die höchste Höhe. 1724 gab dieser Monarch den Böhmen ein musikalisches Schauspiel, das einzig in seiner Art blieb. Er ließ bei Prag unter freiem Himmel von mehr als 1000 Sängern und Instrumentalisten eine Oper aufführen, die von vier Capellmeistern von vier Anhöhen herab dirigirt wurde. Zu diesem damals unerhörten Musikfeste hatten sich Musiker von allen Orten her eingefunden; der Kostenaufwand soll sich auf 300,000 Gulden belaufen haben. Wir wundern uns nicht darüber, wenn der Effect den Erwartungen wenig entsprach und das seltsame Unternehmen keine Nachahmung fand. Fast nicht weniger als die Kaiser und Regenten hatten die Literaten-Brüderschaften und die Klöster, die auf glänzenden Gottesdienst hielten, die Musik in Aufnahme gebracht, so daß behauptet wird, es habe zu Karls VI. Zeiten am herrlichsten um die böhmische Kirchenmusik gestanden. Zu dieser Höhe hatte das benachbarte Dresden, dessen Musik höchst ausgezeichnet war, nicht das Wenigste beigetragen, denn vorzüglich in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts wanderten die besten böhmischen Künstler so zahlreich nach Sachsens Hauptstadt, und hielten sich des äußeren und inneren Gewinnes wegen so gern eine geraume Zeit dort auf, daß es ordentlich zum guten Ton gehörte und zur größten Empfehlung gereichte, wenn ein praktischer Musiker dort Aufnahme gefunden hatte. In dieser Zeit brachte auch der Graf Franz Anton von Spork aus Frankreich die ersten Waldhornisten mit nach Böhmen, wo das Instrument bald so beliebt wurde, daß es nicht nur in Städten, sondern überall, auch auf dem Lande, geblasen wurde. Nicht lange, und man hatte auch hier auf dem Horn sehr bedeutende Meister aufzuweisen. Auch die italienische Oper zu Prag soll besonders 1770 unter der Direction des Herrn Bustelli viel zur Belebung der dortigen Tonkunst beigetragen haben. Damals war auch Righini als junger Künstler hier und

bildete sein Talent. Demnächst werden die Cisterzienser und vor Allem ihr Kloster Ossegg gerühmt. Im Ganzen wird die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts als das goldene Zeitalter der böhmischen Tonkunst angesehen. In der That gab es hier bedeutende Orgelspieler, große Violinisten, sehr ausgezeichnete Hoboenbläser, hauptsächlich in dem an Sachsen grenzenden Theile, so wie sich die Trompeter vorzüglich in den an Mähren grenzenden Gegenden hervorthaten. Mit der Harfe zog man schon damals durch die Straßen und begleitete sie gewöhnlich mit dem Triangel, wie Burney berichtet. Alle Theater Europens hatten in jenen Zeiten mehr oder weniger Böhmen in ihren Orchestern. Mozart's Opern, z. B. „Figaro," „Don Juan," „Cosi fan tutte," „Clemenzo di Tito," wurden, wie Jedermann weiß, in Prag zuerst anerkannt und gewannen von hier aus ihren Ruf. Mozart selbst hatte zum Ruhme der Böhmen geäußert: „die Prager sind es, die mich verstehen." — In diesen Glanzzeiten vorzüglich der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts hatte das Land seine berühmtesten Musiker aufzuweisen. Misliweschek, ein Müllerssohn aus Prag, wurde selbst in dem damals hochgefeierten Italien sogar als Operncomponist anerkannt; Gaßmann, Hofcapellmeister und Lehrer Salieris; die Benda; die beiden Stamitz; Seegert, theoretisch und praktisch großer Organist; Brixi, Capellmeister an der Metropolitankirche; Werner, größter Violoncellist seiner Zeit; Neubauer; Dussek; die beiden Kotzeluch; Vinz. Maschek; Kucharz; Lozuk; Joh. Rösler; Gyrowetz; Hekart; Praupner, Violinist; Witassek; Joh. Wenzel; Joh. Kutschera; Wranitzky; Reicha; Anton Grams, großer Contraviolon.; Joh. Leitel, Virtuos auf der Hoboe und Flöte; Wenz. Dwarnik, auf der Clarinette; Tomann auf dem Fagott; die Gebrüder Kuner, auf der Hoboe; Gotth. Stolle, auf der Posaune; Gelineck; Hauschka; Kraft; Hurka; Cibulka; Fiala u. s. w., die sämmtlich unter ihrem Namen nachzusehen sind. Auch als Sänger zeichneten sich Mehrere aus, z. B. Kussy; Anton Ramisch; Josepha Duschek, an welche sich nicht wenige Dilettanten anschlossen. Maresch hatte die russische Hornmusik erfunden und eingeführt. Selbst Wanhall darf nicht unerwähnt bleiben, und Punto wird nur der Patriarch des Waldhorns genannt, dessen ungeheure Fertigkeit mit einem so weichen und so kräftigen Ton sich vereinte, daß Alle über die ganz eigenthümliche Behandlung seines Instruments entzückt waren. Tomaschek und Moscheles sind ganz ausgezeichnet hervorzuheben. Wenn man, was in der Regel geschieht, den Ritter Christoph Gluck unter die böhmischen Musiker zählt, zieht man die Grenze doch ein wenig zu weit. — Noch haben wir ein besonderes Augenmerk auf ihre Tanzmusik zu richten, worin sie früher eigenthümlich waren und lange sich durch eindringenden Rhythmus auszeichneten. Anfangs extemporirte man die Tänze, bis Weba dies Verfahren ungenügend fand und seine Tänze aufzeichnete. Nach ihm erwarb sich Pichl in dieser Compositionsart Ruhm und allgemeinen Beifall, obgleich seine Tänze weder an Melodie noch Harmonie reich genannt werden können. Damals war aber auch das Orchester noch nicht besonders, vorzüglich fehlten die Bläser, die Cibulka besser fand und wackerer benutzte. Er brachte die Tanzmusik auf eine Höhe, die vor Allen Dionys Weber überflügelte. Seit 1800 that sich D. Weber in einer Menge Menuetten, Allemanden und Ländlern durch Erfindung, Instrumentation und Durchführung so sehr hervor, daß Abt Vogler selbst gestand, er habe nie eine Arbeit dieser Art für ein so reiches und schön benutztes Orchester für möglich gehalten. Nur Witassek und Tomaschek standen ihm hierin am nächsten und der Letzte würde nicht hinter ihm

geblieben seyn, wenn er mehr Tanzmusik zu liefern gesonnen gewesen wäre. Hierin treiben aber die Böhmen einen solchen Luxus, daß schlechthin jeder Ball seine eigenen und neuen Tänze haben mußte, am meisten im Carneval, worin die Böhmen mit den Italienern wetteiferten. Daher vermehrten sich die Tanzcomponisten ins Ungeheuere. Alles, was Füße hatte, lief in die Tanzproben, daß der Saal gestopft gefüllt war. Oft wurden ganze Körbe und Schubkarren mit neuen Tänzen zur Probe gebracht. Da kam dann auch die Tanzmusik immer mehr herunter, wie bereits Manches heruntergekommen war. Hauptsächlich wird die italienische Oper angeklagt, die bis zum Anfang des 19ten Jahrhunderts vortrefflich blieb, daß durch sie die böhmische Kirchenmusik ins Sinnliche und Tändelnde heruntergedrückt worden sey und so bedeutend, daß man behauptet, Böhmen habe zum verschlechterten Geschmacke in der Kirchenmusik des übrigen katholischen Deutschlands das Meiste beigetragen. Wenn Böhmen seinen Tomaschek ehren wollte, wie er es verdient, würde man ihm das nicht nachsagen können. — Dann ist es nicht grundlos, wenn man annimmt, das Sinken der böhmischen Tonkunst, hauptsächlich von 1800 an, sey eine Folge der Einführung der Normalschulen und der Abnahme der Stifte. — Gewiß ist es, daß die Musik seit dem Beginn des 19ten Jahrhunderts so weit gekommen war, daß man Mühe hatte ein gutes Orchester zusammen zu bringen, das mehr als ordinäre Lohndienste thäte. — Wenn auch jetzt mehrere sachkundige Männer wiederum sich für die alte Kirchenmusik ohne alle Instrumente erklären und namentlich die Palestrina'sche Art als die noch jetzt vorzüglichste ausgeben, so rechnen wir es dennoch nicht an und für sich zum Verderben, wenn Böhmen überall, auch in den Kirchen, die Musik mit Instrumentalbegleitung vorzieht; nur bessere, der Kirche anpassende, Tonstücke, nicht im Operngeschmacke componirte, sollten gewählt und namentlich die Werke Tomaschek's nicht vernachläßigt werden. Nicht in der Instrumentalbegleitung, sondern in den geschmacklosen Wahlen und im schlechten Vortrage liegt das Uebel, was allerdings so groß geworden war, daß die auf ihre Anlagen und Fertigkeiten in der Tonkunst stolz gewordenen Böhmen das Verderben selbst zugestehen mußten. Da entschlossen sich die verständigsten und ihr Vaterland liebenden Großen des Landes, um diesem Verderben zu steuern, zu einem Bunde, welcher der Tonkunst wieder aufhelfen sollte. Das beste Mittel schien ihnen die Errichtung eines Conservatoriums der Musik nach dem Vorbilde Italiens und Frankreichs. Sie errichteten es im Herbste 1810 in Prag und stellten den längst ausgezeichneten Dionys Weber als Director an die Spitze desselben (s. Conservatorium). Seit dieser Zeit ist nun zwar Vieles geleistet worden, allein das Werk der Erhebung geht stets langsamer, als das des Versinkens. Es bleibt also immer noch Bedeutendes zu thun, wenn sich das Land auch in dieser Hinsicht wieder auf seine schon behauptete Stelle erheben will. Zwar liebt das Volk noch immer die Musik, und es vergeht selbst auf dem Lande selten ein Ehren- und Freudentag, an dem nicht Trompeten und Pauken erklängen; die Feldmusik der böhmischen Regimenter gehört immer noch zu den vorzüglichen, wie die österreichische; die Bergleute lieben nach wie vor ihren Triangel, manche Gebirgsgegenden ihr Hackebret und das Egergebiet ganz besonders den Dudelsack, und behandelen diese Lieblingsinstrumente vorzüglich, allein es gehört mehr dazu, soll das Land sich seiner alten Ehre wiederum mit Recht erfreuen. Es ist daher immer noch, Prag ausgenommen, im Ganzen das Land der verstimmten Harfen. — Noch ist einer eigenen Musik der Stockböhmen zu er-

wähnen. Sie nehmen Trinkgläser, füllen sie mehr oder weniger mit Wasser, womit sie ihnen den verlangten Ton geben und schlagen sie dann mit hölzernen Stöckchen, die mit Tuch umwunden sind. Auch füllen sie einen Krug theilweise mit Wasser, spannen ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren darüber, welche sie mit angefeuchteten Händen hin und her ziehen, wodurch Töne hervorgebracht werden, die der Baßgeige ähneln. Man vgl. A. v. Riegger, Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. 13 Stücke. Leipzig und Prag 1787—1791. Dlabacz, Allgemeines historisches Kunstlexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. 3 B. Prag. 1818. Die Leipz. allgem. musik. Zeit. †b.

Böhmer, Familie; 1) Samuel, der Vater, Organist und Fagottist, wurde geb. in Schlichtingsheim in Großpolen am 3. October 1678, lernte die Musik zuerst bei seinem älteren Bruder, Tobias Böhmer, welcher Bürgermeister, Cantor und Organist zu Christianstadt in der Niederlausitz war; wurde 1706 vom Grafen Calenberg als Hofmusikus und Stadtorganist nach Muskau in der Oberlausitz berufen; kam 1721 auf Beförderung des Grafen Beeß in gleicher Eigenschaft nach Löben in Schlesien, 1726 als Cammermusiker in die Dienste des Grafen Schöneich von Carolath zu Wien, und 1730 in die des Fürsten Lobkowitz; 1732 alsdann zum Obristen Harthausen in Zwickau und 1737 zu dem Grafen Reuß XXV in Gera, wo er 1739 starb. Von 1726 lebte er stets zusammen mit seinem Sohne — 2) David Abraham, der am 9. Mai 1707 in Muskau geb. und ein noch weit größerer Virtuos auf dem Fagotte, überhaupt ein musikal. Genie war. Als Knabe von 5 Jahren spielte er schon ganz artig Violine. Sein Lehrer war zunächst sein Vater, und erst als er schon eine ausnehmende Fertigkeit auf dem Fagott erlangt hatte, schickte ihn der Graf Schöneich von Carolath auf ein Jahr nach Berlin zu dem damals hoch gefeierten Fagottisten Guttofsky. Der Unterricht dieses Meisters war von großem Vortheile für ihn. 1740, nach dem Tode seines Vaters, ging er nach Gotha, machte mehrere erfolgreiche große Reisen durch Deutschland, und starb zu Gotha 1786. Er galt, besonders nach jenen Reisen, allgemein für den ausgezeichnetsten Fagottisten in ganz Europa, blies von contra A bis eingestr. b, in welchem weiten Umfange er seinem Instrumente die angenehmsten und weichsten Töne abzugewinnen wußte, und hat auch mehrere Solopartien für sein Instrument gesetzt, die ihrer Zeit die lebhafteste Theilnahme fanden. Seine Schwester — 3) Esther Helena, hatte der Vater aus Curiosität zur Violoncell-Virtuosin erzogen; sie wurde geb. am 18. August 1714, und begleitete den Vater und Bruder häufig auf kleineren Reisen. So viel Beifall sie übrigens durch ihr ausdrucksvolles Spiel ärndtete, so trat sie jedoch nur so lange öffentlich auf, als sie sich in den Willen ihres kunstliebenden Vaters fügen mußte. 1738 verheirathete sie sich in Gera vortheilhaft, und damit hörte ihr öffentliches Künstlerleben, für welches sie nie einen inneren Beruf gefühlt hatte, augenblicklich auf. Lwe.

Böhner, Johann Ludwig, geboren den 8. Januar 1787 zu Töttelstädt im Thüringischen im Herzogthum Gotha, ist ein ausgezeichneter Clavier- und Orgelspieler und schätzenswerther Componist sowohl für diese Instrumente, als auch für's Orchester. Weniger hat er für den Gesang geschrieben. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, welcher aus Dietharz im Thüringerwalde gebürtig, Organist und Cantor zu Töttelstädt war, und diese Stelle länger als 40 Jahre bekleidete. Obwohl man Böhner eine künstlerische Bedeutung zugestehen muß, so ist er doch in psychologischer Hinsicht vielleicht eine noch merkwürdigere Erscheinung, indem er

eine von denen Naturen ist, in welchen sich der Streit des Lebens mit dem innern Drange der Brust, wie es scheint, niemals versöhnt hat. Man sagt, und dadurch ward die Aufmerksamkeit der Gebildeten nicht wenig auf Böhner hingezogen, daß der geistvolle Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier, Hoffmann, ihn einigermaßen als Vorbild im Sinne gehabt habe, für die berühmt gewordene Gestalt seines Capellmeisters Kreyßler, wodurch natürlich sich das Interesse sehr lebhaft auf die persönliche Erscheinung dieses Mannes richten mußte. Ob an dieser Behauptung etwas Wahres ist, wollen wir nicht untersuchen, indeß scheint dasjenige, was uns von den Werken wie von dem Leben B—s bekannt geworden ist, dafür zu sprechen. Schon die äußeren Lebensverhältnisse, in denen B. aufgewachsen ist, unterscheiden ihn von der glatten Menge der in großen Residenzen und bei den Theatern aufgewachsenen Künstler. Seine Aeltern waren zwar nicht unvermögend, doch hat er in früherer Knabenzeit nur eine ländliche Erziehung genossen. Frühzeitig wurde er in der Musik, zu der er großes Talent zeigte, unterrichtet und spielte schon als zehnjähriger Knabe recht fertig Orgel, Clavier und Violine; auch fing er an, ohne Unterricht gehabt zu haben, sich in Kirchencompositionen zu versuchen, welche, von dem recht guten Gesangschore des Ortes ausgeführt, vielen Beifall fanden. Um seine wissenschaftliche Bildung zu fördern wurde B. auf das Gymnasium nach Erfurt gesandt; jedoch auch hier war es vorzüglich die Musik, deren er sich befleißigte, indem er bei dem wackern Organisten Kluge Unterricht im Orgelspiel, und bei dem vortrefflichen Concertmeister Fischer in der Harmonie und im Fugensatze erhielt. Lebendiger noch wirkte vielleicht das Orgelspiel selbst des kunstreichen Fischer und Kittel, die er oft zu hören Gelegenheit hatte, auf ihn. — Um diese Zeit wurde Spohr in Gotha engagirt, dessen berühmter Name den jungen B. bestimmte, dorthin zu gehen und seinen Wohnsitz daselbst aufzuschlagen. Er gab hier Unterricht im Clavierspiel und arbeitete fleißig als Componist fort. Im J. 1808 ging er nach Jena, woselbst sein musikalisches Talent sehr anerkannt wurde. Er machte Göthe's und Falk's Bekanntschaft, welche er in den Cirkeln antraf, wo er spielte. Erst jetzt entschied er sich dahin, sich ganz der Musik zu widmen, und beschloß zu dem Ende sogleich auf Reisen zu gehen um sich weiter in Deutschland bekannt zu machen. Er componirte sich ein großes Pianoforteconzert (c dur op. 10) und einige andere Musikstücke und machte sich damit auf den Weg. Zuerst trug er dieselben in Erfurt mit allgemeinem Beifall vor, und dies veranlaßte den Herzog von Gotha dem Künstler eine Unterstützung zur Reise zu geben. Er begab sich nun nach Meiningen, Hildburghausen, Coburg, Nürnberg, Erlangen, Würzburg ꝛc., wo er überall mit Beifall Concerte gab, und auch hie und da sich länger aufhielt und Unterricht ertheilte. Eine zweite größere Reise machte er nach Stuttgart, Straßburg, Colmar ꝛc. in die Schweiz, nach Basel, Zürich, Bern. Die Kriegsunruhen bewogen ihn jedoch umzukehren und den Plan einer Reise nach Italien aufzugeben. Er ließ sich hierauf in Nürnberg nieder, wo er die beste Aufnahme fand und 5 Jahre daselbst blieb, theils mit Unterricht geben, theils mit Componiren beschäftigt. Er schrieb hier seine bedeutendsten Sachen, worunter 3 Pianoforteconcerte, mehrere Instrumentalstücke und eine Oper „der Dreiherrenstein", die jedoch nie zur Aufführung gekommen und auch nicht im Stich erschienen ist. — Eine fernere Reise machte B. an den Rhein, nach Mannheim, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt ꝛc., wo er überall Orgelconcerte gab, weil die Orgeln dort besser sind als in Baiern

und der Schweiz. Hiernächst folgte wieder ein Aufenthalt von einigen Jahren in Gotha, und dann im Jahre 1819 eine Reise nach Hamburg, Oldenburg und Copenhagen. Diese Reiseperiode in B—s Leben hatte gerade 10 Jahre, von 1810—1820 gedauert, und in derselben mag sich sein Hang zum unabhängigen Künstlerleben, und seine Kunst in festen consequenten Lebensformen noch mehr ausgebildet haben. Von 1820 an bis jetzt wohnt er wieder in seinem Geburtsorte Töttelstädt bei Gotha, wo er in beschränkten Verhältnissen lebt und sein Glück, da er unverheirathet ist, einzig und allein in der Beschäftigung mit seiner Kunst und in dem Genuße der romantischen Gebirgsnatur findet, die einen ganz eigenen, wohlthätigen Einfluß auf sein melancholisch zerrissenes Gemüth übt. Ob die Angaben über seine Leidenschaft zum Wein, die man in einigen Lebensbeschreibungen dieses Künstlers findet, richtig sind, lassen wir um so mehr dahin gestellt, seit wir von noch unterrichteteren Personen den bestimmtesten Widerspruch dagegen vernommen haben. Daß indessen B—s Character ein ganz eigenthümlicher ist, der sich (Beethoven vermochte es auch nicht) mit den Verhältnissen des Lebens und seinen trocknen alltäglichen Forderungen durchaus nicht zu versöhnen vermag, das geht aus den vielfachsten Zeugnissen, ja indirect auch aus seinen eigenen Geständnissen hervor. Solche Charactere aber sind von hohem psychologischen Interesse und geben, wenn sie von richtigem Standpuncte aus gefaßt werden, auch wichtige Aufschlüsse für die Kunst selbst. Anziehend ist es daher, zu wissen, daß B. seine eigene Lebensgeschichte — vielleicht zu einem Nachlaß-Werke bestimmt — ausführlich ausgearbeitet hat. Freilich würde ein selbstbeleuchtendes Werk, das immer nur einen befangenen Blick gestattet, nicht zureichen, sondern es müßte auch noch eine andere Hand hinzutreten, und strenge Wahrheitsliebe müßte bei der Abfassung einer solchen Biographie mit scharfer Erkenntniß wetteifern. So abgefaßt würde aber eine Lebensbeschreibung B—s, auch ohne alle merkwürdigen äußeren Ereignisse, von höchstem Interesse seyn. Für diese Blätter begnügen wir uns, noch einige Worte über B—s Bedeutung als Künstler zu sagen. Sein Spiel wird als fertig, feurig und phantastisch allgemein geschätzt; in seinen Compositionen sind ähnliche Eigenschaften zu loben. Erreichen sie gleich nicht den höchsten Gipfel des Genies, so spricht sich doch überall eine tiefere Kunstauffassung aus, und einzelne Züge treten oft glänzend und genial hervor. Seltsam ist es, daß seine Werke durchaus nicht so die hypochondrische Farbe seines Gemüthes tragen als man glauben sollte, sondern sich oft sogar recht heiter aussprechen. So ist z. B. die Hauptstelle des „Freischützen", worauf sich die Popularität der Oper so schnell entschied (wenigstens die der Ouverture), Note für Note einem Böhnerschen Concerte entnommen; ob absichtlich oder durch zufällige Reminiscenz wollen wir nicht entscheiden. Die Werke B—s bestehen nur hauptsächlich in Arbeiten für das Pianoforte, das Orchester und einzelne Instrumente; für den Gesang hat er, außer der nicht bekannt gewordenen Oper (s. oben), wenig geschrieben. Das hauptsächlichste davon ist Folgendes: 5 große Concerte für's Pianoforte op. 7, 8, 10, 13, 14; eine Ouverture op. 9; eine Sonate in Es op. 14; ein Quatuor für Streichinstrumente; ein großes Capriccio für Pianof. in A; einige Hefte Lieder; verschiedene kleinere Variationen für Horn, Fagott, Oboe, Violine (nebst Orchester); eine große Anzahl Hefte mit Tänzen für Fortepiano und Orchester, die wahrscheinlich sämmtlich auf Bestellung gemacht sind, weil ernstere Werke nicht honorirt zu werden pflegen. Möge dem fleißigen Componisten Klarheit und Ruhe

des Gemüthes werden, um sein Talent noch ferner für die Welt recht vielfältig kund zu geben. L. Rellstab.

Bohrer, Familie. Die eben so interessante als in sich selbst verwebte Geschichte dieser, in neuester Zeit so sehr berühmten, Künstlerfamilie, ihr vereintes Leben und Wirken, läßt nicht wohl zu, die einzelnen Glieder derselben hier besonders zu betrachten. — Es waren zunächst 4 Brüder, Anton, Max, Peter und Franz Bohrer. Anton, Violinvirtuos, wurde geb. zu München 1791; Max, Cellist, ebendaselbst 1793; Peter und Franz spielten Violine und Altviole. Den ersten Unterricht in der Musik erhielten alle 4 von ihrem Vater, einem kunstsinnigen, fertigen Contrabassisten, erst in der Capelle zu Mannheim, dann zu München. Der verdiente Mann hatte seine Freude daran, ein tüchtiges Quartett in den 4 Knaben zu erziehen, und theilte ihnen um deswillen die Instrumente, wie oben bemerkt, zu. Anton und Max schienen ihm die talentvollsten; um beide daher recht tief einzuweihen in die Geheimnisse der Kunst und gleichsam zu Directoren des bedeutsamen Quartetts zu erziehen, übergab er ersteren nachgehends den Meistern Winter und Kreuzer in Paris (wohin derselbe in Begleitung von Cannabich gelangte) zum ferneren Unterrichte im Violinspiele; in der Composition wurde der Capellmeister Danzi in München dessen Lehrer. Letzterer, Max, bildete sich unter der Leitung des Violoncellisten Schwarz zu München; die älteren Brüder, Peter und Franz, blieben beim Vater. Als Knaben von 9, 10, 12 und 14 Jahren schon zogen sie durch ihr meisterhaftes Quartettspiel die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich; sie bildeten einen Verein, der um so mehr die allseitigste Aufmunterung und Unterstützung verdiente, als sein Erscheinen selbst schon an und für sich ein höchst merkwürdiges genannt werden mußte. Sehr früh wurden daher alle 4 in der Capelle zu München angestellt; 1805 machten sie eine Reise nach Wien, wo ihr ausnehmend fertiges und durchdachtes Spiel den lebhaftesten Beifall erhielt; nach ihrer Rückkehr starben in München Peter und Franz. Der Tod dieser Beiden ward sehr bedauert, und man fürchtete einen unersetzlichen Verlust für den gewählten Theil ihres künstlerischen Wirkens; allein, so wahr dies auch scheinen mochte, so lag für die übrigen Beiden doch die erste und ernsteste Aufforderung darin, den Weg der Virtuosität nun mit aller Kraft zu verfolgen, auf welchem sie nachher einen so weit verbreiteten glänzenden Ruf erlangt haben. Das Brüderpaar, Anton nnd Max Bohrer, beschloß nun, sich nicht zu trennen, aber nicht mehr als eigentliche Quartett-, sondern als wirklich vereinte Solo- und Concertspieler aufzutreten; und gleich im folgenden Jahre (1806) unternahmen sie als solche eine erfolgreiche Reise durch Deutschland und Polen. Die Bekanntschaft. welche sie auf derselben mit alle den bewährtesten Tonmeistern machten, konnte nur von vortheilhaftestem Einflusse auf sie seyn; auf Max namentlich aber Rombergs Spiel, das er in Wien zum ersten Male hörte, und augenblicklich zum bleibenden Muster nahm. 1808 kehrten sie nach München zurück; 1809 starb ihr Vater. Dieser Umstand bewog sie, ihren Abschied zu nehmen, und noch größere Reisen zu machen. So begannen sie denn 1810 die große Wanderschaft durch fast ganz Europa, auf der ihnen stets ein glänzender, immer steigender Ruf voranging. Zuerst besuchten sie ziemlich alle größeren Städte Deutschlands; gingen dann nach Holland (Amsterdam, Rotterdam, Haag rc.); dann nach der Schweiz; von da zurück nach Deutschland; über Berlin, Lemberg, Wien, Prag rc. nach Rußland. In Kiew verweilten sie 1812,

wegen einer schweren Krankheit Antons, 4 Monate lang; dann reisten sie nach Orell, Moskau, mußten vor den Franzosen flüchten und kamen nach Casan zu dem Musikliebenden General Seblowski. Interessant ist ihr sechsmonatlicher Aufenthalt daselbst; die Freude, in dem rühmlichst bekannten Maurer einen Landsmann daselbst zu treffen, ward ihnen unter Anderem schon sehr verbittert durch die Beschaffenheit der ihnen angewiesenen Wohnung: ohne Stuhl, Tisch, Bett ꝛc. war Anton z. B. genöthigt, auf einem Strohsacke seine Compositionen niederzuschreiben, Max halb sitzend und halb stehend sich zu üben. Nach Sibirien bestimmt, und dort das Schicksal so vieler Deutschen zu theilen, machte jedoch ihr vortreffliches Spiel, namentlich russischer Lieder, einen solch' tiefen Eindruck auf genannten General, daß er sie frei ließ und, um ungehindert reisen zu können, als Couriere nach Petersburg schickte. Mit Lebensgefahr kamen sie bei dieser Gelegenheit über Moskau's Schutthaufen, die Trümmer der Stadt, in deren prächtigen Sälen sie wenige Monate vorher so viel Ehre, Ruhm und auch Reichthümer eingeärndtet hatten. In Petersburg trafen sie wieder mit Romberg zusammen. Nach einigen kleinen Ausflüchten von Petersburg aus in russische Provinzen, nach Riga u. a. O., gingen sie dann von dort, nach einem jährigen Aufenthalte, über Finnland nach Schweden (Stockholm, Gothenburg ꝛc.); dann nach Dänemark, ohne hier aber, wegen des damals dort herrschenden Geldmangels, irgendwo Concerte zu geben; von Copenhagen wieder nach Hamburg, Lübeck, wo eben auch der aus Petersburg zurückgekehrte Romberg angekommen war, und über Holland dann nach England — London. Merkenswerth ist hier ein vor König Georg III., auf dessen Verlangen, angestellter Wettstreit des Anton mit dem damals in England so hoch berühmten Violinspieler Salomon; es war ein Quartett von Haydn, das sie spielten; der König entschied selbst für Anton Bohrer. Von London aus reisten sie Beide dann 1814 nach Frankfurt a. M. und München, um ihre Familie zu besuchen. 1815 gingen sie wieder von München weg über Lille nach Paris, in der Absicht, London noch einmal zu besuchen; der tiefe Eindruck aber, welchen ihr Spiel in Paris allgemein machte, die Bewunderung, mit welcher sich Künstler und Dilettant herzudrängte, sie zu hören, hieß sie länger in Frankreich verweilen. Sie durchreisten dasselbe nach allen Gegenden, besuchten Bordeaux, Nantes, Marseille, Lyon ꝛc. In Lyon mußten sich Beide, wegen einer Krankheit Antons, auf einige Zeit trennen; Anton ging, um seine Gesundheit herzustellen, nach der Schweiz, Max aber nach Perpignan, von hier nach Barcellona und wieder zurück nach Paris. In Valencia trafen sich beide Brüder wieder, und wandten sich, Anton von Genf kommend, abermals nach Paris. Daß sie an alle den Orten, an allen Höfen u. s. w. die erfolgreichsten Concerte gaben, bedarf wohl nicht der Erwähnung. 1818 kehrten sie nach Deutschland zurück; wurden in Berlin, A. als Concertmeister u. M. als erster Cellist, engagirt, machten aber 1820 wieder eine Reise durch ganz Italien (Mailand, Verona, Rom, Neapel ꝛc.), von der sie erst 1823 nach Berlin zurückkehrten. 1824 nahmen sie daselbst, Mißhelligkeiten mit Spontini wegen, ihre Entlassung und gingen vorerst über Hamburg nach München. Jetzt begann eine neue Epoche ihres mehr als von einer Seite merkwürdigen Künstlerlebens. Beide Brüder verheiratheten sich nämlich mit den als Claviervirtuosinnen rühmlichst bekannten 2 ältesten Töchtern des Hofclavierinstrumentenmachers Dülken in München; Max mit Louise (geb. 1805 zu München) und Anton mit Fanny (geb. ebend. 1807), und bildeten so wieder ein Quartett zusammen, das, in einer an-

deren Art aber und in einem noch höheren Grade, die Hoffnungen erfüllte, welche man von dem früheren, aufgelösten, gehegt hatte. Im ehrendsten Angedenken noch in Paris und Frankreich überhaupt, begaben sich nun beide Künstler mit ihren, als solche ebenfalls vielgebildeten, Gattinnen wiederum dorthin und wurden auch bald nach ihrer Ankunft unter den günstigsten Umständen dort angestellt als erste Solospieler am Hofe Königs Carl X. Die Revolution von 1830 mußte natürlich eine Veränderung in diese Verhältnisse bringen; sie reisten nach London und von da zurück nach Deutschland. Max erhielt 1832 eine Anstellung als erster Violoncellist und Concertmeister in der Königl. Hofcapelle, und seine Frau als Hofpianistin und Lehrerin der Königl. Prinzessinnen zu Stuttgart; Anton, der in demselben Jahre erst noch einmal Paris besuchte, wurde nach seiner Rückkehr 1834 dann Concertmeister in der Königl. Capelle zu Hanover. — Das hohe Ansehn, in welchem alle diese Künstler und Künstlerinnen stehen, den rauschenden, an vielen Orten fast beispiellosen Beifall, die enthusiastische Aufnahme, welche sie auf ihren, wie wir gesehen haben, weiten europäischen Reisen allerorts fanden, sind nur wohlverdiente, gut begründete und getreue Zeugen ihrer Kunst. Anton Bohrer zunächst steht, zur Seite Molique's, an der Spitze aller jetzt lebenden deutschen Violinvirtuosen; gleich edel im erhabenen, grandiosen, als elegant und glänzend im reinen Bravourspiele, ist sein Vortrag tiefsinnig, tief bedeutsam; alle oft nur zu leere und nichtssagende Spielereien eines Paganini verschmähend, und doch gewandt und fertig darin, ist er auf dem Wege der ächten Kunst, die Violine zu spielen, kühn vorangeschritten, den seine Meister und daneben einst Sphor gebahnt haben; er ist ein — im wahren Sinne des Worts — durch- und ausgebildeter ächter Tonkünstler, steht daher als Componist auch noch höher als sein Bruder Max. Ueber diesen Meister im Violoncellspiele ein Urtheil zu fällen, ist schwer. Romberg war das Muster, nach welchem er von Jugend auf in und durch sich selbst sich bildete; wie weit er dabei sein Ziel erreichte, das beweist am besten wohl ein Geständniß jenes Altmeisters: „wenn ich unten stehe", sagte derselbe nämlich öffentlich einst in einem Concerte zu Petersburg, in welchem er Bohrer gehört hatte, „und halte mir die Augen zu, so sollte ich fast glauben, ich selbst säße oben auf der Bühne." Allein, wer mit uns Gelegenheit hatte, beide Meister zu hören, wird uns beistimmen, daß dennoch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Spiele, der Spielart und daher auch dem Vortrage Beider herrscht. Das Spiel Rombergs ist ein rein deutsches Schulspiel und als solches offenbar noch unerreicht; Max Bohrer aber, scheint es uns, ist als Virtuos erhaben über alle eigentliche Schule als solche. Sein Ton ist reine Fantasie, der irdische Nachklang einer innersten Seelenbebung des gegebenen Augenblicks; und darnach hat sich, wie von selbst vielleicht, seine ganze Spielmanier modificirt, die, so zart, so innig vertraut und verwebt mit der lautersten Psyche, so bis in die feinsten Nüancen hinab characteristisch, leicht und gewandt, sich nur als eine individuelle ansehen, und in gar keinen Vergleich mit der eines anderen Virtuosen stellen läßt. Aber auch da, wo er in seinem Spiele mit dem Allgemeinen zusammentrifft, in dem eigentl. Practischen, in der practischen Bildung eines gegebenen Stoffes, der Executirung und Production der Töne steht er gleich hoch, und ist er mit Romberg bis jetzt noch unerreicht: das kaum Denkbare ist ihm auch in dieser Hinsicht leichtes Spielwerk. Die Madame Louise Bohrer, Gemahlin des Concertm. Max B., steht als Pianistin ihrem Gatten würdig zur Seite. Mit einer ausnehmend glänzenden practischen Fingerfertigkeit verbindet sie

viel Präcision, Zartheit im Anschlage, wo es seyn muß auch Kraft und Festigkeit, und viel Fülle des Ausdrucks im Vortrage überhaupt. Nebst ihrer Schwester, der Madame Fanny Bohrer, Gemahlin des Concertmeister Anton, die ihr als practische Pianistin wohl ziemlich gleich stehen dürfte, erhielt sie ihren ersten Unterricht von ihrer Mutter, und bildete sich nachher besonders nach Moscheles und Kalkbrenner. — Was allen diesen Künstlern noch als besonderes Verdienst angerechnet werden muß, das ist der bedeutende Einfluß, welchen sie auf ihren Reisen auf die Verbreitung eines geläuterten Geschmacks ausgeübt haben. Namentlich war dies der Fall in Paris, wo sie, durch den häufigen meisterhaften Vortrag Beethovenscher, Mozart'scher und Haydn'scher Quartette, es ordentlich darauf angelegt zu haben schienen, den Sinn für classische Musik im Publicum zu erwecken, und ungeachtet der vielen neidischen Anfeindungen von Seiten mehrerer französischer Musiker, ihren Zweck zum größten Theile auch erreichten. Ihr Haus war der Sammelplatz aller gebildeten Musiker und Musikfreunde aus allen Ständen. Wie ungegründet daher der Vorwurf ist, daß, namentlich die Herren Bohrer, als Virtuosen und Componisten sich mehr und mehr dem französischen Style und Geschmacke hinneigen, leuchtet deutlich ein. Wir glauben gerne, daß Virtuosen, die die Compositionen jener nicht zu spielen verstehen, und deren möchten wohl nicht wenige seyn, denselben keinen großen Werth und Geschmack abgewinnen können; allein man höre sie einmal von ihnen, den Componisten, selbst vortragen, und es sind Zaubertöne; vor allen die Duette für Violoncell und Violine, von Beiden zusammen componirt, in deren Vortrag sie unerreichbar, unübertrefflich dastehen. Diese Tonstücke waren es besonders auch, womit sie auf ihren Reisen so viel Aufsehn machten und zu einer europäischen Berühmtheit gelangten, wenn gleich Max Anfangs fast immer nur von Romberg spielte. Welche tiefe, vielseitige Bildung ein solches Wirken in der Kunst voraussetzt, bedarf wohl keines Beweises; doch legen sie auch täglich noch, durch ihr Studium, den Vortrag und das eigene Schaffen ächter musikalischer Kunstwerke, nicht weniger durch die bescheidene Hochachtung, mit welcher sie von jedem anderen bewährten Künstler, als innigem Genossen, reden, vornehmlich Max, der z. B. seinen Nebenbuhler Romberg hochverehrt, Zeugenschaft davon ab; und steht Anton B. als Violinist auf hoher Stufe, hat in Max die Kunst des Violoncellspiels vielleicht den Grad der Virtuosität erreicht, den menschliche Kraft zu erreichen im Stande ist, so sind Beide als Künstler im Allgemeinen zwei der hellsten Sterne am jetzigen musikalischen Himmel, deren Licht erwärmend abstrahlt auf jedes Menschen Brust, und erleuchtend auf den Weg künstlerischer Erziehung. Ihre gedruckten Compositionen bestehen in Concerten, Rondo's, Fantasien, Duetten, Variotionen ꝛc. für ihre Instrumente; meistens schwierig, aber voller Gesang, reich an Fantasie und nicht selten kühnen modulatorischen Wendungen. Besonders merkenswerth darunter ist das Concert in G dur von Anton. Unter ihren mehrzähligen noch ungedruckten Werken, deren Veröffentlichung wir sehnlichst entgegensehen, soll sich ein ausnehmend schönes e moll-Concert für Cello, und ein sogenanntes Militärconcert für dasselbe Instrument befinden. Von den Damen B. sind noch keine Compositionen bekannt geworden. o.

Boieldieu, Adrian François, wurde geb. am 16. Decbr. 1775, und starb auf seinem Landgute Jarey bei Paris am 9. October 1834. Der Vater dieses weltberühmten Tondichters war Secretair des Cardinals de Larochefoucauld; den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von dem Or-

ganisten Broche in Rouen, der sonderbarer Weise aber seinem talentvollen Zöglinge nicht sehr hold war und ihn daher vernachlässigte; dennoch blieb B. 7 Jahre lang dessen Schüler. Schon als Jüngling von 16 Jahren empfand er einen mächtigen Trieb für's Theater, besonders waren es die Werke eines Grétry, d'Alayrac und Mehul, die ihn so gewaltig anzogen; hatte er kein Geld, so suchte er sich in's Haus zu stehlen, nur um die Opern dieser Meister zu hören. Durch das eifrige Lesen der vorzüglichsten theoretischen Werke endlich mit einer Menge schätzenswerther und auch gründlicher Kenntnisse ausgerüstet, mußte bei einer solchen Liebe für die Bühne natürlich auch der Wunsch in ihm erwachen, selbst eine Oper schreiben zu können. Er war so glücklich, von einem Dichter einen Text zu erhalten; er setzte ihn (den Titel wußte B. später selbst nicht mehr) in Musik; sein Werk erhielt Beifall, und hocherfreut eilte nun der 19jährige Jüngling mit 30 Franken in der Tasche und seiner Partitur unter dem Arme zu Fuß nach Paris. Ohne Vermögen mußte er sich hier Anfangs durch Clavierstimmen ernähren. Durch die freundliche Aufnahme in das Haus des berühmten Instrumentenmachers Erard, in dessen Werkstätten stets viele der angesehensten Pariser Tonkünstler zusammenkamen, wurde er bekannt; sein fertiges Clavierspiel zog die Aufmerksamkeit Garats, Rode's und Mehuls auf sich, doch empfand er, im Vergleich mit Anderen, bald die Nothwendigkeit, noch bessere Studien machen und eine eigentliche Schule durchgehen zu müssen, um als Virtuos leben zu können. Er begann das Werk; die Lust zur Composition aber erschwerte ihm die Ausführung sehr; seine herrlichen Romanzen, z. B. Menestrel, von denen sehr viele Lieblingsstücke der Damen wurden, gefielen mehr als sein Spiel; dazu kam die einactige Oper „La Dot de Suzette", welche, ein Auszug aus Fiévée's Romane gleiches Namens, frisch gehalten und von Mad. Saint-Aubin 1795 sehr schön vorgetragen, ungemeinen Beifall erhielt. Uebrigens führte ihn der geringere Erfolg der gleich darauf und auch früher schon theilweis componirten Opern: „Montbreuil et Verville" (komisch in 1 Acte) und „Zoraime et Zulnare" (in 3 Acten), besonders wegen des nachtheiligen Urtheils, welches Adam über die Instrumentation derselben fällte (er nannte sie kleinlich), wieder ernster zum Claviere zurück; er übte sich fleißig, ward beliebt als Pianofortespieler, setzte mehrere Concerte und Sonaten für Pianoforte, auch 2 Sonaten für Pianoforte und Harfe, welche das seltenste Glück machten, und erhielt sonach 1800 schon den Ruf als Professor des Pianofortespiels am Conservatorium. In dieser Eigenschaft suchte er nun nach Kräften zu wirken, doch rühmte man ihn weniger als practischen Lehrer denn als unterhaltenden Sprecher über Musik, und dies war auch wohl, neben seiner persönlichen Liebenswürdigkeit, die Hauptursache, warum Cherubini mit ihm in ein engeres Freundschaftsverhältniß trat und ihn förmlich in der dramatischen Composition unterrichtete. Der Einfluß, den dieser vertraute Umgang mit einem der größesten und künstlerisch ausgebildetsten Tonhelden auf ihn hatte, gab sich gleich in der nächstfolgenden Oper „Benjowski" kund, die, früher kalt aufgenommen, nach 25 Jahren wieder hervorgesucht und mit außerordentlichem Beifalle gegeben wurde; die leichte, graziöse und geistreiche Musik des „Califen von Bagdad" (Umarbeitung jener Oper) erlebte nicht weniger als 700 Vorstellungen in kürzester Zeit. Noch besser, besonders in der Instrumentation, war „Ma tante Aurore". Sein Ruf als dramatischer Componist war von jetzt an begründet, und nicht blos in Frankreich, sondern überall. Durch Himmels Vermittelung erhielt er darauf den ehrenvollen Ruf als Kaiserl. Capell-

meister nach Petersburg, an Sarti's Stelle. Seine Freunde Rode und Lamart, Baillot und viele dramatische Künstler, worunter auch die Mlle. Philis, folgten ihm dorthin. In Petersburg schrieb er zuerst „Rien de trop, ou les deux Paravens"; eine flüchtig gearbeitete Kleinigkeit in 1 Acte, die in Paris später zwar kalt, in Petersburg gleich nach ihrem Erscheinen aber mit vielem Beifalle aufgenommen wurde. „La jeune Femme colère" war eine Nachbildung des Lustspiels von Etienne, die ungeachtet so mancher Schwierigkeiten, welche dem Unternehmer hinderlich in den Weg traten, dennoch Glück machte. Die Oper „Abderkhan" in 3 Acten hatte ihm ein als Theatersänger angestellter Franzose in Petersburg geschrieben; um des schlechten Textes willen fiel sie durch. „Aline, reine de Golconda" ist dem Texte nach in den beiden ersten Acten dieselbe, welche schon Berton gut in Musik gesetzt hatte; der 3te Act hatte jedoch auch in den Worten einige Aenderungen erhalten. „Les voitures versées" war aus Mangel an neuen Texten nichts als nur eine Umwandlung eines Baudevill's von Dupaty in eine komische Oper, die B. später noch einmal für das Theater Feydeau in Paris umarbeitet hat. „Calypso" war eine Nachbildung des Télémaque, den früher Lesueur mit großem Erfolge hatte in Paris aufführen lassen. Alle diese Opern wurden später in Paris nicht gegeben, theils um der früheren Componisten, theils aber auch um B—s eigenen Rufes willen. Ueberhaupt läßt sich nicht leugnen, daß er während seines Aufenthalts in Petersburg mit unverkennbarer Leichtfertigkeit und Nachlässigkeit gearbeitet hat, und wir sind gar nicht gesonnen, der Meinung Einiger zu widersprechen, welche die Ursache dieser Erscheinung in einem zu frühzeitigen Trennen von Cherubini gewahren wollen. Die später geschaffenen dramatischen Werke scheinen noch mehr diese Ansicht zu bestätigen. Was von seinen in Petersburg componirten Werken auch in Paris u. a. O. gefiel, das waren die Militärmusiken, deren er eine große Menge gesetzt hat, und die Chöre aus Racine's „l'Athalie", die in der That auch zu seinen schönsten Arbeiten gezählt werden müssen. — Im J. 1810, als die politische Lage der Dinge die meisten französischen Künstler aus Rußland in ihr Vaterland zurücktrieb, nahm auch Boieldieu seinen Abschied, besonders jedoch auch wegen der nachtheiligen Einwirkung des rauhen nordischen Clima's auf seine körperliche Gesundheit, namentlich seine Augen. 1811 gelangte er in Paris, in den Armen seines Freundes Cherubini, an. Damals hatte hier der fruchtbare und französisch = angenehme Tonsetzer Nicolo Isouard das Scepter der komischen Oper; d'Alayrac war todt, Catel arbeitete wenig, so wie auch Méhul, der sich über die Veränderlichkeit des Publicums beklagte, und Cherubini war des Theaters müde geworden. In dieser Zeit (1812) trat B. mit seinem allbekannten „Jean de Paris" auf, in welchen die Arie „Welches Glück gewährt das Reisen", ihrer großen Beliebtheit wegen, aus dem „Calypso" mit aufgenommen wurde. 1813 erfolgte „Nouveau Seigneur" (deutsch: „der neue Gutsherr") mit wohlverdientem Beifalle. B. selbst hielt viel auf diese Oper. Die Jahre 1814 bis 1816 waren nicht die günstigsten für die Kunst. Auch die Federn der Componisten mußten zu Waffen gegen den Kaiser von Rußland werden, und sogar B. sah sich genöthigt, mit Cherubini, Catel und Nicolo — Theil an der antialiirten politischen Oper „Bayard à Mézières" zu nehmen; doch ließ Alexander ihn das nicht entgelten, behandelte ihn vielmehr, während seines Aufenthalts in Paris, mit vieler Auszeichnung und lud ihn sogar ein, wieder nach Rußland zu kommen. B. konnte dies seiner Gesundheit wegen nicht. 1814 componirte er mit seiner Schülerin Mad. Gail gemeinschaftlich die einactige Oper „An-

géla"; zur Vermählung des Herzogs von Berry 1816 mit dem von ihm begünstigten Herold zusammen „Charles de France". Nichts desto weniger konnte er zu keiner festen Anstellung gelangen; dazu kam, daß nun auch Rossini nach und nach in Frankreich die Oberhand gewann, und B—s früher so hoch gestellten Arbeiten, der drastischen Hülf- und Zugmittel jenes kühnen Reformers entbehrend, sanken immer mehr und mehr im Preise. Dadurch verminderten sich seine Einkünfte, vermehrte sich aber sein Verdruß, der so nachtheilig auf seinen körperlichen und mittelbar auch geistigen Zustand einwirkte, daß er zu einer erheblichen, und auch nur einigermaßen Glück versprechenden Arbeit ganz unfähig wurde; und einer Leistung des kräftigsten Genies bedurfte es doch, um gegenüber von Rossini sowohl seine künstlerische als bürgerliche Existenz zu sichern. Die Stelle als Mitglied der Jury zur Prüfung der für die Oper bestimmten musikalischen Werke, die er 1816 erhielt, war mit keinerlei Gehalt verbunden. Auf Anrathen der Aerzte, eine Luftveränderung zu genießen, ging er daher nach Italien. Die Reise dahin aber, der kostspielige längere Aufenthalt in mehreren größeren Städten dort, erschöpften seine ohnehin schon geschwächten pecuniären Mittel nun fast ganz, und der Meister, dessen Zauberklänge 2 Jahrzehende hindurch so viele Tausende erfreut und entzückt hatten, sah sich, nah am Ziele seiner thatenreichen Künstler-Laufbahn, in die dürftigsten Umstände versetzt. Schon hatte die Brüsseler-Theaterdirection mit anerkennungswerthem Edelmuthe eine, aus Zartgefühl jedoch abgelehnte, Benefiz-Vorstellung für ihn veranstaltet, als aber auch eine göttliche Fügung seiner drückenden Lage ein Ende machte: Méhul starb und die Direction des Conservatoriums zu Paris, seine Kenntnisse und Verdienste würdigend, ernannte B. an dessen Stelle zum Professor der Composition mit 4000 frcs. Gehalt. Dadurch neu ermuthigt componirte er nun sogleich, auch um sich eines solchen Amtes würdig zu zeigen, „le petit Chaperon rouge" (Rothkäppchen); diese Oper wurde 1819 zum erstenmale aufgeführt und, obschon sie bei aller Lebendigkeit ihrer Musik den „Johann von Paris" an Eigenthümlichkeit noch keineswegs erreicht, erhielt den rauschendsten Beifall. Sonderbar war das Geschick des darauf folgenden „umgeworfenen Wagens", in 3 Acten wurde er ausgepfiffen, umarbeitet aber und in 2 Acte zusammengezogen gefiel er sehr und erhielt sich lange auf den Repertoiren, wenn gleich nur eine einzige Rolle darin wirklich viel Schönes enthält. 1821 schrieb er mit Cherubini, Berton und Kreutzer zur Einweihung Carls X „Pharamond"; sein in alle Sprachen übersetztes Meisterwerk „la Dame blanche" (die weiße Frau) wurde am 10. Decbr. 1825 zum erstenmale aufgeführt; seine beiden letzten und vielleicht weniger ausgezeichneten Erzeugnisse sind: eine neue Bearbeitung der „Voitures versées" und die „Deux nuits" (die beiden Nächte), welche in Deutschland, selbst bei gewählter Besetzung kein großes Glück machen wollten; an letztgenannter Oper soll er 8 volle Jahre gearbeitet haben. 1829 erkrankte er zuerst von Neuem, ging deshalb noch einmal nach Italien, den Pyrenäen rc. bis nach Neapel, aber Alles umsonst. Er wurde am 13. October 1834 beerdigt, von Vielen und den Angesehensten begleitet; zu seiner Todtenfeier führte man Cherubini's „Requiem" auf. Die hinterlassene Wittwe schenkte sein Herz seiner Vaterstadt, worauf der Stadtrath derselben beschloß, solches auf dortigem Kirchhofe unter einer Säule, deren Kosten die Stadt trägt und für welche alsbald 12000 frcs. bewilligt wurden, beisetzen zu lassen. In Paris wurde gleich den Tag nach seinem Tode eine Subscription zur Errichtung eines Denkmals für ihn eröffnet. Der Mann ist auch dessen werth.

Im Umgange als Mensch erschien er stets höchst angenehm, vielgebildet und von edelstem Character; das haben besonders von ihm die Fremden zu rühmen, die sein Ruf, sein Ansehn und seine Kenntnisse zu ihm führten, und allezeit mit freundlichster Artigkeit von ihm aufgenommen wurden. Als Operncomponist wird er immer unter den ersten genannt werden müssen, welche die Frische und Lebendigkeit der Melodie mit einer geschmackvollen, nicht überladenen Instrumentation zu verbinden wußten: blühende Fantasie, wahrer Ausdruck, richtige Haltung der einzelnen Charactere, reine Harmonien, klarer Fluß, und dabei ein lebhaft feuriges, glänzend effectvolles Tonspiel sind die Zeichen seiner Kunst. Es dürfte wohl nur wenige Theater in Europa geben, auf denen seine „Tante Aurore", sein „Calife", sein „Chaperon rouge", „Nouveau Seigneur", „Jean de Paris" und seine „Dame blanche" (mit dem trefflichen, eines Mozart würdigen, Finale des 2ten Acts) nicht gefallen hätten. Damit bezeichneten wir zugleich die besseren seiner dramatischen Werke. Reine Instrumentalsachen setzte er unendlich viele, und zum größten Theil vortreffliche, für Clavier und Harfe; sie bestehen in allen Gattungen von Tonstücken: Concerten, Sonaten, Variationen, Rondo's, Potpourri's, Duetten, Terzetten mit Violine ꝛc. ꝛc. In Deutschland hat die Handlung Schott in Mainz die meisten davon drucken lassen. X. Y. Z.

Bokemeier, Heinrich, ein seiner Zeit sehr werthgeschätzter Componist und gelehrter musikalischer Schriftsteller, zuletzt Cantor in Wolfenbüttel, geb. zu Immensen bei Celle im März 1679, besuchte die Schulen in seinem Geburtsorte, dann in Burgdorf, dann von 1693 bis 1699 das Martineum und Catharineum zu Braunschweig, und bezog endlich 1702 die Universität Helmstädt, um Theologie zu studiren. 1704 wurde er Cantor an der Martinskirche zu Braunschweig. Als angenehmer Sänger hatte er bisher die Musik nur als Nebensache getrieben, und jetzt erst fing er an, dieselbe gründlich zu studiren. Er nahm Unterricht in der Composition bei dem Musikdirector G. Oesterreich. 1712 wurde er als Cantor nach Husum in Schleswig-Holstein berufen. Den Beifall, den seine musikalischen Aufführungen hier einst beim Könige von Dänemark fanden, bestärkte ihn in der Absicht, immer mehr der Theologie sich zu entfremden und der Musik zu leben. Von besonderem Einflusse auf seine fernere Ausbildung war der Umgang mit dem Capellmeister Bart. Bernhardi. 1716 nahm er in Husum seine Entlassung und ging 1717 nach Braunschweig und von da nach Wolfenbüttel zurück, wo er 1720 die erstgenannte Stelle erhielt. Schon rühmlichst bekannt als Poet und theologischer Schriftsteller trat er nun auch als musikalischer öffentlich auf. Die erste Gelegenheit dazu gaben ihm die damals neu erschienenen Schriften von Mattheson. Ein Feind der Canons nämlich hatte dieser die Unnützlichkeit derselben mehrfach zu erweisen gesucht (Orchest. II. pag. 139), B. warf sich zu seinem Gegner und zum Vertheidiger des großen Werthes der Canons auf. Die Briefe, die Beide über diesen Gegenstand wechselten, und ihre öffentlichen Abhandlungen, finden sich in Matthesons Critic. Mus. T. I. p. 240 ff. und 257 ff. Blieb der Sieg eines Theils auch auf der Seite des gelehrteren Mattheson, so läßt sich doch den Schriften Bokemeiers eben so wenig Gründlichkeit, als Scharfsinn und Umsicht absprechen, weshalb auch jener mit ihm ferner in engste Verbindung trat. Folge dieses freundschaftlichen Verhältnisses waren die Abhandlungen: „Versuch von Melodica", worin er den Ansichten Matthesons beitritt (Critic. Mus. II. p. 254 ff.), und „Kern melodischer Wissenschaft", ein sehr gelehrt geschriebenes Werk über die Fundamente

des Geschmacks und des Schönen in der musikalischen Composition, worin sich so wenig Spuren von seinen früheren Meinungen über die canonische Setzart noch vorfinden, daß es sich wohl erklären läßt, warum unter seinen nach dem J. 1723 erschienenen pract. Compositionen keine einzige mehr eigentl. für die Kirche bestimmte war, weil er sich nun erst einen ganz anderen neuen Begriff von der Art einer ächten Kirchenmusik zu bilden bestrebte. Er sprach denselben aus im J. 1736 in einer eigenen, dem Consistorium zu Wolfenbüttel übergebenen Schrift, die Mitzler im 2ten Bande seiner musikal. Bibliothek auszugsweise mittheilt. Seit dieser Zeit setzte er auch wieder, aber in einem ganz andern als dem früheren Style, für die Kirche. Bokemeier war es auch, der zuerst (1725) den Plan zu einer musikalischen Gesellschaft, behufs der Aufnahme und der Verbreitung wahrer Musikkunst, entwarf, den Mitzler nachher 1738, als gleichsam von ihm ausgehend, ausführte. Er hatte den Entwurf dazu Mattheson zugeschickt, und ungeachtet der thätigen Unterstützung und des augenblicklichen Beitritts dieses tiefen Denkers, traten der Verwirklichung des Gedankens damals doch noch mehrere unüberwindliche Hindernisse entgegen. 1739 ward er selbst Mitglied jener Gesellschaft. Er st. am 7. Decbr. 1751. Der Rector Dommrich in Wolfenbüttel verfaßte eine Gedächtnißschrift auf ihn, welche 1752 gedruckt erschien. Seine Compositionen, welche meistens in Kirchensachen bestehen, trifft man jetzt nur noch sehr selten. — i —

Bolero — eigentlich ein mit Gesang verbundener spanischer Nationaltanz, der entweder mit mehreren Instrumenten zugleich oder mit der Zither allein, von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten, begleitet wird. Dann versteht man darunter aber auch ins Besondere ein Lied, einen Gesang für sich, der in der Art, dem Tempo und Takte des Bolero componirt ist und vorgetragen wird. Lieder der Art, natürlich auch mit einem volksthümlichen Texte, finden sich überall in der musikalischen Literatur, als Tanz aber sieht man den Bolero außer Spanien nur höchst selten; für andere Völker möchte er auch wohl unnachahmlich seyn. Schreiber dies sah ihn von den jetzt (1835) in Deutschland reisenden Königl. Spanischen Hoftänzern Font, Cambruvi und deren Begleiterinnen ausführen, und muß gestehen, daß es wohl wenige Tänze giebt, die ihn an Schönheit, Bedeutsamkeit der Bewegung und ergreifender Wirkung durch Auge und Ohr übertreffen. Rhythmisch streng geordnet ist er von zärtlichem, eigentlich lyrischem Charakter; in Tempo und Taktart übereinstimmend mit der Menuet, also in $^3/_4$ Takt; auf Mannigfaltigkeit in der Melodie macht er weniger Anspruch als auf hervorstechende rhythmische Accentuation; er ist einfach, seine Töne sind nah beieinander, aber in fließenden, graziösen Wendungen. Die Bewegungen des tanzenden Körpers dabei lassen sich nicht wohl mit Worten beschreiben. Ausführlichere Nachrichten darüber finden sich in der Leipz. allgem. musik. Zeitung. Jahrg. 1, Nro. 25, wo auf einer besonderen Beilage auch 4 solche Tänze abgedruckt sind; wir theilen hier (s. Notenbeilage III) nur einen davon mit, woraus sich zugleich auch der Gebrauch der Castagnetten dabei erkennen läßt.

Bolicio, Nicolaus, s. Wollick.

Bolzen heißen diejenigen eisernen, etwa 7 bis 8″ lange Stangen, welche die Stecher mit den Balgschwänzen und den Balgtasten verbinden. Sie müssen nicht spitz, sondern gleich stark auslaufen, einen stärkeren Kopf haben, als die Löcher weit sind, in denen sie eingesteckt werden, mit ihrem stumpfauslaufenden Ende etwa 2″ weit vor den Theilen, die sie verbinden,

hervorragen und in dem Schlitze (Scheide), welcher sich der Länge nach an diesem Ende befindet, gehörig durch ein Stück Eisenblech (Riegel), so befestigt werden, daß sie beim Gebrauche nicht herrausfallen können. Die Löcher der Holztheile, welche sie verbinden, müssen so weit seyn, daß sich in sie die Bolzen leicht um ihre Achse drehen können.

Bombardo, Bombardone, Bommart, Baßpommer, Pommer oder Brummer, ein Blasinstrument, das als Baß zu der Schalmey und zum Chor der Hoboen gehörte und seinen Namen von bombare — brummen, summen empfing. Es gab verschiedene Arten. Der große Bombardo oder Bombardone war 10 Schuh 1 Zoll lang; der Tenor-Pommer hatte eine Klappe, die das Schloß hieß; er ging bis C und wurde auch Nicolo genannt. Man hatte auch einen Tenorpommer mit 4 Klappen. Der Altpommer war von der Größe einer Schallmey, hieß Bombardino (der kleine Bombard) und Bombardo piccolo, hatte dieselbe Behandlung als der Bombardo, auch dieselben Griffe. Aus ihm ist in der Mitte des 17ten Jahrhunderts der Fagott entstanden. Abbildungen dieser Instrumente finden sich in Kirchers und Luscinius Musurgia. S. auch Pommer. †

Als Orgelstimme ist es eine sechszehnfüßige Zungenstimme, nur fürs Pedal bestimmt. In älteren Zeiten wurde sie auch 32füßig gearbeitet, und dann hieß sie: Baßbrummer, Baßpommer, Bombardbaß, zu 8′, Bombardino. Nur unter der ersten Benennung wird diese Stimme in Deutschlands Orgeln angetroffen. Ihre ursprüngliche Benennung ist Bombardo, und soll sie dem Tone des oben beschriebenen Instruments nachahmen. Adlung in seiner Musica mech. organ. S. 76, leitet es von bombo, das Summen, Brummen her. — Wenn gleich die Schallmeyen scharf und hell tönten, so hatte das Bombardo (eine Art Fagott) seiner Länge wegen, wenn gleich zu dieser nur schwachen, jedoch gehörig vollen Ton. Soll daher genannte Stimme von rechter Art seyn, so muß sie voll und darf nicht, wie Klein in seinem Lehrbuche der theoretischen Musik lehret „daß Bombardo mit Posaune einerlei ist," wie letztgenannte Stimme, sondern viel schwächer als diese klingen, und es ist hier zu rügen, daß Vogler eine Posaunstimme in der Orgel zu Neu-Ruppin fürs Hauptmanual stellte, die er auch durch das Pedal benutzte, und sie im letzteren Bombardo nannte, was zu Voglers Blendwerken gehörte. Am besten wird ihr Charakter erreicht, wenn ihre Rinnen von Holz, ein wenig flach gearbeitet und mit möglichst feinem rohgahrem Roßleder gefüttert, die Zungen breit, mehr schwach als stark, jedoch gehörig gehärtet, die Schallstücke in der Fagottmensur, oder auch, daß sie mit freischwingenden nicht sehr schwachen Zungen, metallenen Rinnen, mittelmäßig weiten Schallstücken gearbeitet werden. In Frankreich versteht man unter Bombardone eine Trompetenstimme 16′ (Hiernach würde ihre Benennung von bombardiren abgeleitet werden müssen).

Bombardone — großer Bombard; Bombardo piccolo — kleiner Bombard, s. den vorhergehenden Art.

Bombet, L. A. C., s. Literatur.

Bombo (ital.), s. Schwärmer.

Bombykas nannten die Griechen die Klappen an den Blasinstrumenten; wörtlich eigentlich heißt es Flötentheile.

Bombyx Calamo, die älteste Art Schallmey, die schon vor Aristoteles gebräuchlich war und in der frühesten Zeit aus Rohr verfertigt wurde, woher der Name Calamus. Sie war sehr lang und blies sich deshalb äußerst schwer. Die Franzosen nahmen sie auf, verbesserten Einiges

daran und verdreheten den Namen Calamo in Chalumeau, aus welcher französischen Benennung das deutsche Wort Schalmey entstanden ist, weshalb es auch eigentlich wie zuletzt geschrieben werden sollte. †

Bóna, Valerio, ein fruchtbarer ital. Componist und musikalischer Schriftsteller grauer Vorzeit, Franciscanermönch, geb. zu Brescia, zuerst Capellmeister an den Cathedralkirchen zu Vercelli und Mondovi, dann um 1596 im Franciscanerkloster zu Mailand, und endlich in einem eben solchen zu Brescia. Ein Verzeichniß seiner, wenn auch nur meistens dem Titel nach, bis auf unsere Zeit bekannt gewordenen Werke befindet sich in den Künstlerlexicons von Walther und Gerber. Die hauptsächlichsten darunter sind Motetten und Messen zu 2, 3, 4 und mehr Stimmen, auch 3 und 4 Chören; und besonders merkwürdig noch: „Regole de Contraponto, et Compositione, brevemente raccolte da diversi autori, per il R. P. F. Val. Bona. In Casale 1595. 4." — ferner: Essempi delli Passaggi delle Consonanze et Dissonanze, et d'altre cose pertinenti al Compositore, del etc. In Milano 1596. 4. 48.

Bonafini, Signora (der Vorname ist nicht bekannt geworden), war eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, in Italien geboren, in Dresden aber für die Kunst erzogen; um 1780 reiste sie in Rußland; stand am Petersburger Hofe in hohem Ansehn; früher heimlich verheirathet mit einem Preußischen Jägerofficiere, der aber im Bayerischen Kriege blieb. 1783 ging sie nach Italien zurück. Hier traf sie 1790 Reichardt zu Modena, aber nicht mehr auf dem Theater, sondern als Privatperson auf einem schönen Landsitze und über Winter auch in Venedig lebend. Auch damals soll sie wieder an einen reichen Italiener heimlich verheirathet gewesen seyn. Sie war eine in jeder Hinsicht schöne Sängerin; schön in ihrer Kunst und schön von Körper; so sprechend ihr Gesicht, herrlich ihre ganze Gestalt und graziös alle ihre Bewegungen, so ausdrucks- und geschmackvoll auch ihr Vortrag. Als Reichardt sie besuchte, sang sie ihm noch mehrere ihrer früheren Lieblingsarien vor. Gorani, der sie 2 Mal in Modena sah, nennt sie in seinen Memoir. secr. de l'Italie „die Aspasia von Modena, welche durch ihre Liebenswürdigkeit, ihren Geist und ihre Kenntnisse die beste Gesellschaft an sich gezogen habe." Sie starb zu Venedig im Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Bonagionta, Giulio, ein berühmter Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts, geb. zu S. Genesio, war Mitglied des Orchesters an S. Marco zu Venedig, und Verfasser und Sammler von vielen Cantionen, Motetten, Messen, Madrigalen u. dergl.

Bonazzi, Antonio, italienischer Tonkünstler, Violinist, merkwürdig sowohl als fertiger und geschmackvoller Virtuos, wie überhaupt als leidenschaftlicher Liebhaber seiner Kunst. Er war geb. zu Cremona, galt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für den größesten, fertigsten Violinspieler in ganz Italien, und war dabei ein überaus fleißiger Sammler von guten Musikalien und Instrumenten. Ungeheure Summen, die er durch Concertgeben auf seinen vielen und großen Reisen verdiente, opferte er dieser Lieblingsneigung. Er starb 1802 zu Mantua; unter seiner Verlassenschaft befanden sich 1000 Stück Violin- und Flötenconcerte, außerdem eine große Menge Sinfonien, Quintette, Quartette rc. rc. und viele eigene Compositionen, und ferner 42 Violinen von Amati, Guarneri, Stradivari und anderen guten Meistern, wovon der größere Theil bis zu 150 Ducaten das Stück an Werth hatte. 39.

Bondineri, Michele, italienischer Operncomponist, geb. zu Florenz um 1756; seine erste Oper, womit er öffentlich auftrat, war ein Intermezzo „La Serva in Contessa“, 1784 zu Florenz aufgeführt; darauf componirte er „I Matrimoni in Cantina“, komische Oper, aufgeführt ebendaselbst 1785, erhielt viel Beifall; dann folgten von Jahr zu Jahr „La Locandiera“ (eigens für Florenz geschrieben, auch nirgends weiter bekannt geworden), „La Spose provenzali“, „Il Maestro perseguitato“, „L'Autunno“ (ein Intermezzo), „Ogni disuguaglianza Amore uguaglia“ (komisch), und „Il Vecchio Speciale deluso in Amore“ (komisch, 1791 zu Florenz zum erstenmale aufgeführt). Er war auch ein ausgezeichneter Sänger, und glänzte als solcher, ehe er sich mit der Composition ausschließlich beschäftigte, unter dem Namen **Neri** am Operntheater zu Turin; mit seiner ersten Oper aber verließ er das Theater, ging nach Florenz zurück und lebte daselbst als Privatperson. Alle Nachrichten, die wir über ihn erlangen konnten, reichen bis zum Jahre 1798, was uns vermuthen läßt, daß er in jener Zeit schon gestorben ist. In Deutschland ist keine von seinen Opern gegeben worden. 17.

Bonesi, vorzüglicher Tenorist, auch Componist und Lehrer seiner Kunst, von Geburt ein Italiener, lebte aber von 1778 an in Paris als Gesangslehrer und Cembalist am dortigen italienischen Theater. 1780 brachte er daselbst seine erste Operette „Pigmalion“ mit Glück zur Aufführung; ihr folgten dann noch die Opern „La Magie à la Mode“ und „Le Rosier“, die auf mehreren französischen Theatern mit Beifall aufgenommen wurden, und sich längere Zeit auf den Repertoiren erhielten. Außerdem componirte er auch mehrere Sinfonien für großes Orchester, und einige Violinquartette, die ihrer Zeit nicht weniger Theilnahme fanden. Auch das Violinspiel B—s wird gerühmt. Er starb 1801 zu Paris.

Boneventi oder **Boniventi**, Giuseppe, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter italienischer Componist, war aus Venedig gebürtig, hielt sich aber die meiste Zeit seines Lebens auf Reisen auf; verweilte längere Zeit zu Turin, Rom und Neapel. Die Werke, welche sein Andenken für alle Zeiten gesichert haben, führen Laborde und Gerber in ihren bekannten Verzeichnissen auf; es sind vorzüglich die Opern „Il gran Macedone“, „Almerinda“, „Almira“, „La Vittoria nella Costanza“, „Endimione“, „Circe delusa“, „Armida al campo“, „la Virtù fra nemici“, „Arianna abbandonata“, „l'Inganno fortunato“, „il Venceslav“, und „Bertarido“, welche in den Jahren von 1690 bis 1727 in Venedig und Turin als neu auf die Bühne kamen und lange Zeit mit vielem Beifalle gegeben wurden. 5.

Bonfichi, Expater, ehemals im Orden de' Servi di Maria im St. Marcelluskloster zu Rom, welches er aber unter den Franzosen verlassen und, nach der Wiederherstellung der päbstlichen Regierung, nie wieder bezogen hat; lebt jetzt meistens außer Rom auf Reisen in Italien. Durch die beiden Oratorien „Il Passagio del Mar rosso“ und „La Nuvoletta d'Elia“ hat sich dieser vielgebildete Tonsetzer einen fast classischen Ruhm in Italien erworben. Mit deutschen Ohren gehört entbehren dieselben freilich der Tiefe und Begeisterung, aber in Italien wurden sie um ihres natürlich-schönen Ausdrucks willen mit Enthusiasmus aufgenommen. An Originalität, einer gewissen Keuschheit im Satze, übertrifft B. alle jetzt lebenden ital. Kirchentonsetzer bei weitem, besonders in dem, was dramatische Wirkung und Characteristik heißt, worin er als ein Meister dasteht, der, hätte

er sich der Oper zugewandt, gerade um jener Eigenschaft willen gewiß zu den glänzendsten Erfolgen gelangt seyn würde. Ein anderes nicht weniger mit Beifall aufgenommenes Oratorium von ihm ist „La Scenda di Giesu Cristo al Limbo“ (Christi Höllenfahrt); es wurde 1827 zuerst in Rom aufgeführt, und soll die vorigen beiden noch übertreffen: „außer“, schrieb ein Ohrenzeuge darüber von dorther, „daß es B. gelungen ist, in diesem Werke eine Kraft zu entwickeln, deren man ihn bisher nicht für fähig gehalten, hat er eine Neuerung gewagt, welche zugleich von seiner tieferen Einsicht in die Behandlung des Textes den erfreulichsten Beweis giebt. Beide Acte nämlich bestehen aus einem einzigen zusammenhängenden Ganzen, in welchem, ein Paar Recitative ausgenommen, Alles Gesang, der Text also durchaus lyrisch ist; und diese Idee hat vor ihm noch Niemand so glücklich ausgeführt. Es befinden sich 8 Solostimmen darin, und der Styl ist durchweg graziös.“ 1828 befand sich B. unter den öffentlichen Bewerbern um die sehr einträgliche Capellmeisterstelle an der Petroniuskirche zu Bologna, und nahm auch an der Concursprüfung daselbst Theil; ob er aber jene erhalten hat, können wir nicht mit Gewißheit sagen, vermuthen es aber um so weniger, als er sich auch nach der Zeit wieder auf Reisen befand.

Bonifacius, Winfried. Die Geschichte dieses berühmten Heiligen gehört in sofern hieher, als er der Einführer des lateinischen Kirchengesanges ist. Fassen wir sie jedoch, für den Musiker von keiner größeren Wichtigkeit, kurz zusammen. Er wurde geb. in England 680; Deutschlands Apostel predigte er in Franken, bei den Friesen und Sachsen besonders mit Erfolg das Christenthum. Bei den Päbsten Gregor II., Gregor III. und Zacharias stand er dafür in hohem Ansehn, wurde mit Ehrenbezeugungen und Ehrenstellen überhäuft, Abt von Fulda, und nachher sogar Erzbischof und Primas von ganz Deutschland, in welcher Eigenschaft er die ausgedehnteste Vollmacht in Kirchenangelegenheiten hatte. 754 unternahm er die letzte apostolische Reise zu Bekehrung der Ungläubigen. Auf dieser fand er seinen Tod: bei Dockum nämlich, 6 Stunden von Leuwarden in Westfriesland, wo er auf offenem Felde hatte Zelte aufschlagen lassen, ward er 755 in seinem heiligen Berufe von einem Haufen bewaffneter Barbaren angefallen und erschlagen. In der Abtei zu Fulda, wo sein Leichnam beigesetzt ward, zeigt man noch eine von ihm geschriebene Abschrift der Evangelien; bei dem Dorfe Altenberga im Thüringischen, an der Stelle, wo B. 724 die erste christliche Kirche in Norddeutschland gebauet hatte, ist ihm am 1. September 1811 ein Denkmal, ein 30 Fuß hoher Candelaber, errichtet worden. Eine ausführliche Lebensgeschichte des B. hat D. Löffler in Gotha herausgegeben. Die Schriften dieses Heiligen gehören nicht hieher.

Bonjour, Louis, Organist an der Militärkirche zu Paris um 1800, s. Literatur.

Bonnay, Francois, Mitglied der Königl. Academie der Musik zu Paris, Virtuos auf der Violine und zugleich öffentlicher Lehrer seiner Kunst, blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts. Was sein Andenken erhalten hat, das sind 3 gefällige Operetten, die er für das Theater aux Beaujolois in Paris componirte: „Les deux Jaloux“, „Les Corieux punis“, und „La Fête de l'Arquebuse“. Die zweite ist in Partitur gestochen worden, die beiden übrigen aber sind im Manuscript geblieben; alle 3 hielten sich jedoch längere Zeit auf dem Repertoire.

Bonnet, Pierre, Parlaments-Zahlmeister zu Paris, starb daselbst 1723; für den Musiker ist er merkenswerth als der Herausgeber der mit Fleiß gearbeiteten und immer noch wichtigen „Histoire de la Musique", ferner der „Histoire générale de la Danse", und endlich auch der Schrift: „De la Musique naturelle attribuée à Dieu comme l'auteur de la nature. Pour servir de Supplément à l'histoire de la musique. Inprimée en 1715." Der Verfasser dieser Werke war er nicht, obschon sie unter seinem Namen erschienen, sondern sein Bruder Bourdelot, nach dessen frühzeitigerem Tode er sie, anmaßend genug, für die seinigen ausgab. Diese Nachrichten verdanken wir dem Journal des Savans, Januarheft 1724, wo noch bemerkt wird, daß B. unter den merkwürdigsten Umständen gestorben sey, ohne solche jedoch näher zu bezeichnen.

Bono, Joseph, Kaiserl. Capellmeister und Cammercomponist zu Wien, geb. daselbst 1710; war der Sohn eines Läufers von Kaiser Carl VI. Auf Veranlassung und Kosten dieses kunstliebenden Fürsten ward er, seines unverkennbaren Talents wegen, frühzeitig nach Italien geschickt, um die Musik, besonders die Composition zu studiren. Er bildete sich in der Neapolitanischen Schule. Nach seiner Rückkunft 1740 trat er in obige Aemter. Er starb zu Wien im April 1788. Von seinen Compositionen wurden besonders gerühmt: die Oper „Ozio", die Oratorien „Isacco" und „San Paolo in Atene", und das Drama „Il vero Omaggio", welches er 1750 für den Prinzen von Hildburghausen setzte. Auch als Sänger war er beliebt, und hat als Gesangslehrer mehrere vortreffliche Schüler gebildet, unter denen sich besonders die Theresa Teiber auszeichnete. Dittersdorf nennt ihn irrig Bonno. k.

Bonometti, Giovanni Battista, ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts sehr berühmter Componist; aus Bergamo gebürtig führte er öfters auch den Namen Bergameno; er lebte zu Wien in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich. Das erste Werk, durch welches sein Name zu einer gewissen Berühmtheit gelangte, war eine große Sammlung von 1-, 2-, 3-, 4- und 5stimmigen Motetten über lateinische Psalmen und Gebete von den bewährtesten Componisten seiner Zeit; es führte den Titel „Parnassus musicus Ferdinandaeus (in Bezug auf seinen Herrn)" etc. Gerber nennt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon auch die Namen jener Componisten. Nachher erschienen noch mehrere Violintrio's von ihm, Gagliarden und Correnten für 2 Violinen und Baß. Auch Ammerbach theilt in seiner 1671 herausgegebenen Orgeltabulatur mehrere Stücke von B. mit; nennt ihn jedoch, wie er auch an anderen Orten, namentlich auf den Titeln jener Violintrio's, zuweilen heißt, Buonamente. Warum Bonometti seinen Namen so oft veränderte, läßt sich nicht erklären; wahrscheinlich nur aus einer sonderbaren Eitelkeit.

Bononcini, s. Buononcini.

Bonora, Ferdinand Wilhelm, geboren 1775 zu Weidenau in öster. Schlesien; kam als Sängerknabe nach Johannisberg in die Capelle des Fürst-Bischofs von Schafgotsch, welche damals, wie bekannt, unter Dittersdorfs Oberleitung stand. Dieser entdeckte bald in dem zarten Knaben die frühe schon sich entwickelnden Keime eines vielversprechenden Musiktalentes, und wurde mit väterlicher Liebe und Zuneigung sein erster Lehrer, sowohl im Generalbaß als in der Composition. Dennoch mußte, bei B—s zukünftiger Bestimmung, die Tonkunst nur als Accessorium gelten; der Jüngling vollendete demnach vorerst in Ollmütz die philosophischen, alsdann

46*

in Wien die juridischen Studien, und zwar mit solch' günstigem Erfolge, daß er bereits im September 1797 in die kaiserl. Staatsdienste als Practicant bei dem Hofkriegsrathe aufgenommen zu werden das Glück hatte. — Nach verschiedenen Anstellungen in diesem Departement, wie nicht minder bei der Militär-Administration in Peterwardein und Grätz, bei dem galizischen General-Commando in Lemberg u. s. w. ward er zuletzt 1818 als Feldkriegs-Secretair, Referendarius und Kanzleidirector im lombardisch-venetianischen Königreiche, nach Padua versetzt, woselbst ihn eine kurze, nur sechstägige Krankheit seinen liebenden Freunden entriß am 26. März 1825, zur selben Stunde fast, in welcher nach 24 Monden auch Deutschlands Amphion, Beethoven, in seine himmlische Heimath zurückkehrte. — Trotz seiner complicirten Diensteşverhältnisse und angestrengten Berufsgeschäfte blieb B. dennoch immerwährend treu der göttlichen Polyhymnia; ja, er wußte noch so viel Muße zu erübrigen, daß er, ohne Beihülfe irgend eines Instrumentes, blos aus dem Gedächtnisse, mit gesicherter Leichtigkeit, außer einer über 100 Nummern umfassenden Lieder-Sammlung, 26 größere und kleinere Werke componirte. Darunter befinden sich drei Opern: „Rolands Knappen", „der Brief an sich selbst", und „das Weibchen am Schneeberge", welche anonym auf der Leopoldstädterbühne in Wien zur Darstellung kamen; ferner mehrere Psalmen; Bürgers Ballade „die Weiber von Weinsberg", und „Ritter Ulfo", aus den „Söhnen des Thales" von Werner; verschiedene Gelegenheits-Cantaten; eine vollständige Ouverture für den steyermärkischen Musikverein; Gesänge aus Hebel's allemanischen Gedichten; ein Kyrie; ein Violinquartett; Variationen, Ländler; vierstimmige Männerchöre zur Parodie „Herodes von Bethlehem"; desgleichen Vocal-Quartetts; ein Concertant für das Waldhorn; „Aufruf an die Deutschen"; 1813 ein Octett für Violine, Viola, Hoboe, Clarinett, Fagott, Horn, Violoncell und Contrabaß; einzelne Opern-Scenen: Romanzen, Duette, Terzette und Quartette; eine Sinfonie für Singstimmen, als musikalischer Schwank, u. s. f. — Der gesammte Nachlaß, theilweise sogar aus Autographen bestehend, ist im Besitze des Herrn Hofrath Kiesewetter, welcher dem Verewigten ein würdiger Chef und wohlwollender Freund war, auch als anerkannter Kunstkenner die allergerechtesten Ansprüche darauf hat. — Die Mehrzahl von B—s Arbeiten war gesellschaftlichen Cirkeln geweiht; sonderlich seine Fruchtbarkeit im Liederfache, worin er auch zum öftern sein eigener Dichter zu seyn nicht verschmähete. Anmuth, Geschmack und Neuheit der Gedanken, sowohl bezüglich der Melodie als der Begleitung, und ein treffend passender Ausdruck sind vorherrschend darin, und bezeichnen characteristische Merkmale seiner Auffassungs- und Darstellungsweise. Obschon kein bedeutender Instrumentalist trug er doch seine Compositionen, blos nach der Erinnerung, auf dem Pianoforte recht kunstfertig vor, und besaß ein entschiedenes Talent zu interessanter Improvisation. — Wie nun einmal das Schicksal in seinen wunderlichen Launen gar zu oft Mißgriffe thut, so gelangte denn auch B., unbeschadet seiner ausgezeichnet achtbaren Stellung im bürgerlichen Leben, doch niemals in die ihm prädestinirte homogene Sphäre; ja, es hätte wohl nur eines glücklichen Rucks am Wendepunct seines irdischen Looses bedurft, und die gesammte Kunstwelt müßte in ihm den Verlust eines reichbegabten, talentvollen Tonsetzers betrauern, als welchen ihn, selbst unter seinen Zeitgenossen, denn doch nur die kleine Elite seiner nächsten Vertrauten kennen, schätzen und lieben zu lernen bevorrechtet war. — d.

Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, geb. zu Perugia im An-

fange des 17ten Jahrhunderts, war zuerst Sänger in der Päbstlichen Capelle zu Rom, ein Schüler von Virgilio Mazzochi; obgleich Castrat, so zwang ihn später doch ein zu merkliches Abnehmen seiner Stimme seine Stelle als Sänger aufzugeben und sich mehr der Theorie als der Praxis seiner Kunst zu widmen; er that es mit Fleiß, die verflossene Zeit gleichsam wieder einholend, und galt bald für einen der gelehrtesten und kunstreichsten Musiker. Er ward Capellmeister in Rom unter Urban VIII., dann in Venedig, 1644 am Hofe des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg, und 1660 in Dresden bei dem Churf. Johann Georg II.; nach dem Tode desselben 1675 ging er nach Italien zurück, nahm seinen Wohnsitz in Perugia und beschäftigte sich ausschließlich mit Composition und der Abfassung theoretischer Schriften, bis er um 1698 daselbst starb. Das merkwürdigste seiner Werke ist eine Oper: „Il Paride", welche er gedichtet und componirt hat. Mattheson besaß die gedruckte Partitur davon und giebt daher in seinem Crit. Mus. P. I. p. 20 die ausführlichsten und zuverlässigsten Nachrichten. In 5 Acten und 38 Scenen enthielt dies Drama 27 Sologesänge, 10 Chöre und 4 Ballette und bedurfte zur Aufführung, außer den Choristen, allein 30 Personen zur Rollenbesetzung. Gerber theilt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon auch einige Stellen aus der Vorrede des Werkes mit, und Burney in seiner Gesch. Bd. IV. p. 71 sogar eine Scene mit Musik, die leicht auf den Werth der ganzen Composition schließen läßt. Ein anderes wichtiges Werk war: „Del origine de Sassoni". Perug. 1697; ferner: „Nova quatuor vocibus componendi Methodus, qua Musicae Artis plane nescius ad Compositionem accedere potest". Dresd. 1660. 4; dann ein Oratorium über die Geschichte und das Märtyrerthum des St. Emilian, Bischofs von Trevi, dessen Text er auch verfaßt hatte; „Storia della musica nella quale si ha prima cognizione della teorica et pratica antica della musica armonica". Per. 1695. Fol.; und endlich kennt Baini noch: „Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati". Bonn 1690. Jene Geschichte soll nichts enthalten als eine aus vielen älteren lat. und ital. Schriften zusammengetragene Sammlung von scholastischen Spitzfindigkeiten über die Musik der Griechen und die Erfindungen der Tonleitern und des Contrapuncts, ohne alle Critik zusammengestellt. 40.

Bontemps oder **Bontempo**, auch **Buontempo** und **Bomtempo**, J. D., ein von Geburt Portugiesischer Tonkünstler, Claviervirtuos, lebt als Lehrer seiner Kunst zu Madrid und hat sich seit 1803 durch eine nicht unbedeutende Anzahl von meistens empfehlenswerthen Clavier-Compositionen vortheilhaft bekannt gemacht; dieselben bestehen in Sonaten, Rondo's, Variationen, auch Duetten, Fantasien und Potpourri's, mit und ohne Begleitung irgend eines anderen Instruments, natürlich in rein portugiesischem Geschmacke. Sein Spiel ist fertig und glänzend; sein Unterricht gilt für sehr gründlich.

Bonus, Petrus. Dieser Künstler muß als Lautenspieler gegen Ende des 15ten Jahrhunderts in sehr hohem Ansehn gestanden haben. In Walthers Lexicon findet sich ein Epigramm, welches Philipp Beroald auf ihn dichtete, und worin er auf eine Weise besungen wird, wie kein Arion, Amphion, Orpheus und Timotheus je vor ihm. Näheres ist aber über ihn bis jetzt nicht bekannt geworden.

Boom, Johann von, ein niederländischer Tonkünstler, ausgezeichneter Flötist und auch Componist für sein Instrument, geb. zu Rotterdam

um 1770; 1809 und 1810 machte er eine große Reise durch Deutschland, auf welcher er außerordentlichen Beifall ärndtete. Die erste seiner Compositionen, welche gedruckt worden ist, war eine Sonate für Pianoforte und Flöte; sie erschien zu Rotterdam bei Plattner. Unter den übrigen, die sich nah an 40 belaufen, sind besonders hervorzuheben: „Air tyrolien (Wann i in der Fruh rc.) varié", op. 16; „Fantaisie et Var. (le Boristhène)", op. 33; und „Romance (Partant pour la Syrie) variée", op. 11; alle mehr schwierige Concertstücke, die jedoch den Character des Angenehmen immer vorherrschen lassen. Seit 1824 ist nichts weiter von ihm erschienen, was vermuthen läßt, daß er nicht mehr am Leben ist.

Borchgrevinck, Melchior, Hoforganist zu Copenhagen im Anfange des 17ten Jahrhunderts, in welcher Zeit er auch, nach Printzens Gesch. der Mus. p. 133, als Componist einen berühmten Namen hatte. Was jedoch von ihm auf unsere Zeit gelangt ist, besteht nur in einer Sammlung der besten Madrigalen von den bewährtesten ital. Componisten aus dem 16ten Jahrhunderte. Dieselbe erschien 1606 in 2 Theilen unter dem Titel: Giardino nuovo bellissimo di varii fiori music. scieltiss. etc. und enthält Compositionen von ohngefähr 30 Tonsetzern.

Borde, Jean Benjamin de la, und Pater de la, im Deutschen öfters **Laborde** geschrieben, s. dah. Beide unter diesem Artikel.

Bordier, Capellmeister an der Kirche des S. Innocens zu Paris, geb. daselbst um 1700, gest. 1764, galt für einen der tüchtigsten und gebildetsten Musiker seiner Zeit, welchen Ruf er denn auch 1760 durch die Herausgabe einer „Nouvelle Méthode de Musique, ou Principes de Musique pratique à l'usage de ceux qui veulent lire et chanter la Musique, comme elle est ecrite" hinlänglich bestätigte. Später erschien dieses Werk in einer etwas veränderten Ausgabe unter dem Titel: „Méthode pour la Voix". Im Jahr 1770, nach seinem Tode, wurde auch noch ein anderes, von ihm hinterlassenes, beträchtliches Werk gedruckt: „Traité de Composition, par feu M. B." etc. Es handelt dasselbe zwar weniger von der eigentl. Composition als nur von den verschiedenen Intervallen und Accorden, und von ihrem Gebrauche; dennoch aber erlebte es mehrere Auflagen in verschiedenen Ausgaben. 5.

Bordun, franz. Bourdon. Nach Walther soll Bordon von dem niederländischen Worte **Burden**, s. v. crepitum emittere — herkommen, widerspricht sich aber, indem er hinterher sagt, daß es eine Orgelstimme ist, die zwar stark (soll wohl heißen, gehörig gefüllt) aber doch lieblich summt und brummt. Roux übersetzt es in seinem Nouveau Dictionair Regelzug in der Orgel, Schnarrpfeife oder Sackpfeife (Dudelsack), die größte Glocke in Paris, eine Stimme von tiefen brummenden Tönen. Kleins Lehrbuch der th. Mus. S. 168: die Benennung Bourdon habe es vom Brummen einer großen Hummel, und hält Bordun für unrichtig, was aber ein Irrthum ist, denn diese Stimme wurde nach Prätorius und Mehreren erfunden und von dem Erfinder Bordun, eine tief und sanft tönende Stimme, genannt; auch findet sich in keiner alten Orgeldisposition, das Wort Bourdon sondern stets Bordun. Adlungs mus. mech. Org. S. 76 sagt sehr richtig: sie ist ein großes Gedackt, sonderlich 16′; denn die langen (großen) Gedackte nennen die Niederländer Bordun, wenn sie enger Mensur sind. Marpurg liefert in seinen kritisch historischen Beiträgen 3ter Band, 5tes Stück S. 501 ein Verzeichniß mehrerer Stimmen mit deutschen und französischen Namen, woraus hervorgeht, daß diese Stimme in Deutschland nach dem ihr

vom Erfinder gegebenen Namen, in Frankreich aber Bourdon genannt wird. Die Franzosen bezeichnen mit dieser Benennung aber auch jede 16füßige Manualstimme, ohne Rücksicht, ob sie stark oder schwach klingt, eine Labial= oder Zungenstimme ist. In ganz alten Dispositionen steht, sehr entstellt, für Bordun: Barduen, Barduna, Borduna, Partana, Perduna, Partuna, Pertuna, Pordunen, Portunen. Samber, der ihn mit Dulcian verwechselt, schreibt stets Pertuna oder Portonen; und die Engländer: Burdo, auch Bourdo. Samber hält Pertuna (Bordun) mit Dulcian für eine Stimme, wahrscheinlich der sanften Töne letztgenannter Zungenstimme wegen. So viel geht aus dem hier Gesagten hervor, daß sich die Labialstimme Bordun durch sanfte Töne auszeichnen muß, und am zweckmäßigsten als Manualstimme zu 16′, und zwar in einem zweiten oder dritten Claviere, oder auch in kleinen und mittelmäßig starken Orgeln am zweckmäßigsten zu disponiren ist. Als achtfüßige Stimme, als welche sie nur selten angetroffen wird, entspricht sie ihrer Natur nicht mehr ganz und heißt dann richtiger: Lieblich=Gedackt, Gedacktflöte. Am zweckmäßigsten werden die ganz gedeckten Pfeifen dieser Stimme, bis auf den Kern und den Vorschlag, welche von eichenem Holze seyn müssen, von Tannen= oder Kiefernholz verfertigt; sie erhalten enge Mensur, ein schmales Labium und möglichst hohen Aufschnitt und werden, besonders wenn sie in kleinen Orgeln stehen, sehr sanft intonirt. In der untersten Octave sprechen, ihrer Natur nach, ihre Töne schwerfällig an, was besonders bei Orgelrevisionen zu beachten ist, jedoch nicht so langsam als die der Quintatön 16′, und wenn sie dem ganz registrirten Manuale auch nicht die 16füßige Verstärkung, wie diese, giebt, so klingt sie doch lieblicher, füllt das Manual angenehmer und eignet sich mehr als Quintatön, besonders wenn sie mit einer Spitzflöte oder sonstigen etwas hellklingenden achtfüßigen und einer halbgedeckten vierfüßigen Stimme verbunden ist, zum schnellern Vortrage. Mit Rohrfl. 8′ oder Lieblichgedackt 8′ ist der Ton Andacht erregend. Hinsichtlich des Preises kann B. fast um die Hälfte wohlfeiler wie Quintatön hergestellt werden; ein Vorzug, der armen Kirchen willkommen seyn muß. Nach älteren Schriftstellern wurde diese Stimme auch zu 32′, unter der Benennung Bordunsubbaß, in's Pedal gestellt, wo sie aber, wenn sie wie Bordun 16′ construirt werden soll, von zu wenig Wirkung seyn konnte. Soll sie zu 16′ in's Pedal gesetzt werden, wo sie dann nur in kleinen Orgeln von guter Wirkung seyn kann, so wird sie Bordunbaß genannt, und erhält sie stärkere Intonation und ein wenig weitere, jedoch nicht so weite Mensur wie Subbaß. In Orgeln, wo das Pedal seine Pfeifen aus der Manuallade entlehnt, werden die Töne von h bis C hin nach und nach ein wenig stärker intonirt, auch die Mensur der Pfeifen ein wenig erweitert, damit sie mehr als Pedalstimme wirken können. In der großen Domorgel zu Breslau steht Bordunflaute 16′ von Ahornholz. Das Wort Flaute (Flöte) ist ein Zusatz des Orgelbauers, der sie verfertigte, womit er wahrscheinlich ihren zarten, flötenartigen Ton bezeichnen wollte.

Borem — veraltete Benennung des **Klein=Gedakt**.

Borghi, Giovanni Battista, Capellmeister an der Lieb=Frauen=Kirche zu Loretto, geb. zu Orvieto um 1740, gest. in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts; war ein gründlicher Kirchen= und auch verdienter dramatischer Componist. Nach Loretto kam er 1770, und 1771 brachte er in Venedig seine erste Oper: „Circe riconosciuto“ zur Aufführung; sie mißfiel gänzlich, weshalb er denn auch seinen früher (1768)

componirten „Alessandro in Armenia“ gar keiner Bühne antragen mochte, und, obwohl er fleißig in der Composition fortfuhr und in den Jahren von 1773 bis 1780 die keineswegs werthlosen Opern „Ricimero,“ „la Donna instabile,“ „Artaserse“ und „Eumene“ in Musik setzte, sich doch erst 1783 getraute, eine andere („Piramo e Tisbe“) zu veröffentlichen. Dies geschah zu Florenz auf dem Theater della Pergola und mit entschiedenem Glücke: die Oper erhielt allgemeinen Beifall, ward in Partitur gestochen und verbreitete sich schnell über fast alle Theater Italiens. Damit zu Ruf gelangt brachte B. nun auch alle jene früheren Arbeiten nach und nach zum Vorschein, und componirte ferner die ernsten Opern: „l'Olimpiade“ (1785 zuerst in Florenz aufgeführt), „La Morte di Semiramide“ (1791 zum ersten Male in Mailand aufgef.) und „Semiramis“ (1798 zu Wien aufgef.), und außerdem noch mehrere Instrumental- und andere kleinere Vocalsachen, worunter sich besonders ein Rondo fav. „Sospiri del Cor mio“ etc. für Sopran mit 2 Flöten, 2 Violin., Viola und Baß, das zu Paris gestochen wurde, rühmlichst auszeichnet. Die letztgenannte Oper brachte er 1797 selbst nach Wien, und machte von da eine weitere Kunstreise nach Rußland, von wo er erst 1800 wieder durch Deutschland in sein Vaterland zurückkehrte. Zeugen und Kenner loben die Werke B—s sehr, und schätzen ihn als einen der gebildetsten, verständigsten und fantasiereichsten unter den italienischen Componisten seiner Zeit, der, selbst ein guter Sänger, besonders die Vocalparthien vortrefflich zu behandeln gewußt habe.

Borghi, Luigi, wahrscheinlich der Bruder des vorhergehenden, von Geburt wenigstens ein Italiener, war aber in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts als Violinvirtuose in London angestellt, wohin er 1778 auf einer Kunstreise durch Frankreich und Holland gekommen seyn soll; wurde als geschmackvoller Meister im Violinspiele sehr hoch geschätzt. Als Componist hat er durch mehrere, zwar der Zeit verfallene, aber nichts desto weniger gründlich gearbeitete, in London und Paris gestochene Concerte, Solo's, und eine lange Reihe Duo's für Violine, auch mehrere italienische Canzonetten, seinen Namen für die Nachwelt aufbewahrt. Zu letzteren gab ihm wohl seine Frau, Marianne B., eine geb. Casentini, vortreffliche Sängerin, als welche sie ihrer Zeit viel Aufsehn erregte und in mehreren der ersten Rollen aus Opern von Lulli, Gluck und anderen früheren Meistern auf den Theatern zu London glänzte, die nächste Veranlassung. Er starb 1806 zu London; seine Frau, deren Bildniß unter ihrem Geschlechtsnamen eine weite Verbreitung erhalten hat, trat nach der Zeit vom Theater zurück, und lebte noch einige Jahre als geachtete Lehrerin in der Gesangskunst zu London. Das Jahr ihres Todes können wir nicht mit Gewißheit angeben. 39.

Borgo, Cesare, Kirchen-Componist aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts, war Organist am Dome zu Mailand, setzte besonders viele achtstimmige Messen, die sich auch nach seinem Tode noch lange Zeit in den Kirchen Italiens erhielten; auch seine dreistimmigen Canzonetten, vornehmlich aber die „Canzoni alla Francese à 4 voci, Lib. 2. Vened. 1599“ waren Lieblingsstücke der Italiener geworden: Grund genug, warum Bonometti mehrere dergleichen in seinen Parnass. mus. Ferdin. aufnahm. B. starb 1610 zu Mailand.

Borgondio, Gentile, eine der größten italienischen Contra-Altsängerinnen neuerer Zeit, die namentlich zu Mailand und Neapel bis zum Jahre 1820 ihre größten Triumphe feierte. Von Natur mit einer schönen vollen und überaus biegsamen Stimme begabt, erhielt sie ihre letzte Aus-

bildung besonders in dem Conservatorium zu Neapel. Der neueren italienischen Schule scheint es eigen zu seyn, im Gesange weniger auf die Ermittelung eines in sich selbst gleichsam verschmelzenden, modulatorisch geordneten Ausdrucks Bedacht zu nehmen, und daher ist es dies auch, worin der B. allein noch einiger Mangel vorgeworfen werden könnte; groß und bewunderungswerth ist sie dagegen in der Darstellung des Heroischen, das ihr fast immer bis zur Unübertrefflichkeit gelingt, und wozu auch ihre schöne große, volle Gestalt wesentlich viel beiträgt. Vor ohngefähr 14 Jahren machte sie eine, auch in pecuniärer Hinsicht, sehr erfolgreiche Kunstreise durch fast ganz Europa, und war bei dieser Gelegenheit auch einige Zeit an den italienischen Theatern zu München, Wien und Dresden angestellt; nach Vollendung derselben aber hat man gar keine Nachrichten mehr von einer öffentlichen Wirksamkeit ihrer Seits erhalten. Wahrscheinlich hat sie die Bühne verlassen und als reiche Dame sich in das bürgerliche Leben zurückgezogen, wie es heißt in Mailand. 16.

Bornhardt, J. H. C., Clavier- und Guitarrenvirtuos und Lehrer der Musik zu Braunschweig, zugleich ein angenehm melodienreicher, schätzenswerther Liedercomponist, wurde gebor. um 1776. Schon 1794 begründete er durch mehrere gelungene Gesänge den jetzt weit verbreiteten und wohlverdienten Ruhm, womit achtungsvoll sein Name genannt wird. Eine große Menge von Liedern, Clavier- und Guitarrencompositionen, auch ein vor vielen anderen empfehlungswerthes Lehrbuch des Guitarrspiels rief er seit jener Zeit ins Leben, die alle ihn als einen Mann von Geschmack, Geist und genauer Kenntniß des behandelten Instruments bekunden. Als die vorzüglicheren seiner Werke führen wir nur an: „Körners Leyer und Schwerdt;“ „Serenade auf Graf Benjowsky;“ „Ode an die Unschuld;“ „der Mensch von Schiller“; die meisten seiner Romanzen und Liedersammlungen; auch mehrere seiner Sonaten für Pianoforte, und Variationen für Guitarre. Was jedoch von allen einen wahrhaft classischen Werth hat und wirklich auch zu einer allgemeinen Berühmtheit gelangt ist, das ist sein Abschied „Amanda, du weinst:“ eine Cantilene, die würdig ist, Beethovens „Adelaide,“ Rombergs „Sehnsucht“ und Mozarts (jüngeren) „Weit in nebelgrauer Ferne“ an die Seite gesetzt zu werden. Auch die Opern „Sultan Wampum“ und „der Eremit auf Formentera“ hat er in Musik gesetzt und sind im Clavierauszuge gestochen worden. Die meisten von B—s Werken erschienen in dem Musikalien-Magazine auf der Höhe in Braunschweig, das leider zu wenig Achtung zu geben scheint auf die Correctheit des Drucks, weshalb sich nicht selten grammatikalische Setzfehler darin finden; die in Leipzig bei Kühnel und Peters gedruckten sind bedeutend richtiger. b.

Boroni, Antonio, wurde geb. zu Rom 1738; schon mit Kenntnissen in der musikalischen Kunst überhaupt reich ausgestattet ward er 1754 ein Schüler in der Tonsetzkunst von dem gelehrten Pat. Martini in Bologna, und dann von dem damaligen Capellmeister Abos in dem Conservatorium della Pietà zu Neapel. Von hier wandte er sich 1760 nach Venedig und schrieb daselbst als Erstlinge seiner dramatischen Setzkunst die Opern „L'amore in Musica,“ „La notte critica“ und „Sofonisba;“ erstere beiden sind im komischen, letztere im ernsten Style abgefaßt. 1765 ging er nach Prag, wo er die Oper „Sirce“ componirte; 1766 kam er, aus Veranlassung des glänzenden Erfolgs dieser, als Musikdirector und Componist zu einer italienischen Operngesellschaft zu Dresden, und 1770 dann als Herzogl. Hofcapellmeister nach Stuttgart. 1778 kehrte er nach Italien zurück, pri-

vatisirte eine Zeit lang als Componist zu Venedig, Rom und Neapel, ward dann 1785 wieder Capellmeister an der St. Peterskirche zu Rom, und starb endlich hier 1797 als ein in jeder Hinsicht, als Künstler und Mensch, sehr hochgeachteter Mann. 1792 lernte ihn Reichardt in Rom kennen, und hörte ein im alten Kirchenstyle von ihm componirtes Miserere unter seiner eigenen Direction in jener Kirche aufführen, sah auch einige seiner Opern, weshalb auf das Urtheil jenes tiefen Kenners wohl am sichersten gebaut werden kann. „Nichts," heißt es in demselben aber (s. Reichardt's musik. Wochenbl.), „ist an dem genialen B. mehr zu rühmen, als sein verständiger Gebrauch der Blasinstrumente; darin auch hat er den Beifall der Römer vor allen anderen Componisten." Das angehörte Miserere brachte Reichardt mit nach Deutschland. Von den übrigen Compositionen B—s sind noch bekannt geworden die Opern: „Alessandro in Armenia" (1768), „Ricimero" (1773), „La Donna instabile" (1776), „Artaserse" (1776), „Eumene" (1778), „Villeggiatrici ridicole" (op. buf. 1765), „La Moda" (ebenso 1769), „Il Carnavale" (1769), „Le Orfane svizzere," und „Le Contadine furiose." Die meisten davon sind im komischen Style, in welchem B. besonders viel Gewandtheit und Einsicht entwickelt haben soll.

R.

Borschitzky, Franz, Mitglied der k. k. Hofcapelle in Wien; geb. 1794 zu Reisenmarkt, einer der Cisterzienser Abtey Heiligen-Kreuz in Unteröſterreich dienstpflichtigen Herrschaft, woselbst sein Vater, Schullehrer, auch des Sohnes erster Mentor wurde, bis dieser, im 10ten Lebensjahre, als Sängerknabe in das obengenannte Stift kam, und die nächsten fünf Jahre dort zubrachte. Nach Ablauf dieser Zeitfrist und einer festgelegten musikalischen Grundbasis, hörte er im Gymnasium zu Wiener-Neustadt den Präparanden-Curs, und widmete sich, sechs Jahre über, als Brodwissenschaft, dem pädagogischen Unterrichte. Mittlerweile hatte sich seine Stimme zu einem kräftigen, ungemein sonoren Baß ausgebildet; um Nutzen daraus zu ziehen, ging B. sofort 1816 nach Wien; ward beim Chor der Hofoper angenommen; besuchte fleißig die besseren Kirchenmusiken, und beschäftigte sich nebstbei mit Privat-Informationen. — Eigenes Studium, fortgesetzte Uebung, so wie der wirkungsreiche Einfluß, welcher von einer anwesenden, trefflichen italienischen Sängergesellschaft ausging, hatten zur Folge, daß B. dem Rufe nach Pesth, für Solo-Parthien (1822) vollkommen Genüge zu leisten, und 4 Jahre später in gleicher Kathegorie bei dem Kärnthnerthor-Theater in Wien einzutreten im Stande war. Als 1829, durch Weinmüller's Ableben, ein Sänger-Platz der k. k. Hofcapelle in Erledigung kam, concurrirte B. mit dem glücklichsten Erfolge darum, und erhielt das, seine ganze Lebenszeit sichernde Anstellungsdecret. — Seit dem Jahre 1832 hat er jedoch das bisherige Theater-Engagement, mit jenem, vermuthlich vortheilhafteren, in der beliebten Josephstädter-Bühne, vertauscht. 81.

Bortniansky, Demetrio. Je seltener in Rußland, wie es die Erfahrung lehrt, musikalische Talente aufwachen, desto merkwürdiger ist die Erscheinung dieses weit berühmten Componisten. Er lebt zu Moskau, seinem Geburtsorte, hat aber nicht dort, überhaupt nicht in Rußland, sondern im Auslande, besonders in Italien, sich gebildet. Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde er in Mailand, wo er sich damals gerade aufhielt, zu den besseren Operncomponisten gezählt, doch ist in Deutschland durchaus kein dramatisches Werk von ihm bekannt geworden, und es scheint, als habe er, nach seiner Rückkunft aus Italien, die

Oper gänzlich verlassen und sich ausschließlich nur dem Kirchenstyle zugewandt, denn in diesem, worin er auch jetzt noch in Rußland für den ersten Meister gilt, hat er Vieles geschaffen, was auch in Deutschland eine weitere Verbreitung erhielt, wenn gleich auch nur selten zur Aufführung kam. Der Grund hievon liegt einzig nur in der Verschiedenheit der russischen und deutschen Kirchenmusik. Jene ist durchweg reine Vocalmusik ohne alle Instrumentalbegleitung, was man in Deutschland nicht liebt. Je schwieriger es nun aber ist, eine solche reine Vocalmusik in einem bestimmten Style gut zu setzen, desto mehr Anerkennung verdient wieder das Talent, der Geschmack und die Einsicht dieses, nach gerade der Grenze des Lebens-Schauplatzes sich nähernden, Altmeisters. Ob Etwas von dessen vielen Werken gedruckt worden ist, was Bedeutung hat, können wir nicht sagen.

Bortolazzi, Bartolomeo, Virtuos auf der Mandoline und Componist für sein Instrument in der neuesten Zeit. Er war aus Venedig gebürtig und hielt sich in den Jahren von 1803—1805 in Deutschland auf, wo er in mehreren der bedeutendsten Städte, wie Dresden, Leipzig, Braunschweig, Berlin und Wien, mit vielem Beifall Concerte gab, und allgemein für einen der größten Meister auf seinem Instrumente erklärt wurde. Die Mandoline, dies kleine, beschränkte, in weniger geschickter Hand nur zirpende Instrument hatte zwar allerdings, und nicht ohne Grund, bisher nur wenig Credit in Deutschland, aber Bortolazzi gab einen vollgültigen Beweis, wie Geist, Gefühl, Geschmack und unermüdlicher Fleiß auch durch ein unbedeutendes Organ interessant zu sprechen vermögen. Namentlich zeigte er in seinem Spiele große Fertigkeit, Feinheit und Delicatesse. Von seinen Werken sind folgende als die besseren durch den Druck bekannt geworden: Anweisung, die Mandoline von selbst zu erlernen, nebst Uebungsstücken. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1804. — Nuova ed esatta scuola per la Chitarra, ridotta ad un metodo il più semplice, ed il più chiaro. (Neue theoretische und praktische Guitarr-Schule, oder gründlicher und vollständiger Unterricht, die Guitarre auf eine leichte und faßliche Weise gut und richtig spielen zu lernen). Italienisch und deutsch. Wien bei T. Haslinger. (Von dieser wiederholt gelobten Guitarr-Schule waren bis zum Jahre 1833 bereits acht neue, und jedesmal vermehrte und verbesserte Ausgaben erschienen). — Sechs Variationen für Mandoline oder Violine und Guitarre, 8tes Werk. 1804. — Sonate für Pianoforte und Mandoline oder Violine, 9tes Werk. — 6 variirte Thema's für Mandoline oder Violine und Guitarre, 2 Hefte, 10tes Werk. — 6 italienische Arietten mit Begleitung der Guitarre. — 6 Variationen für Guitarre und obligate Violine, 13tes Werk. — Sonate für Guitarre und Pianoforte, in A-Dur. — 12 concertirende Variationen für Guitarre und Pianoforte. — 6 italienische und deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre. — Variationen für Guitarre und Pianof., 19tes Werk. — 6 französische Romanzen mit Begleitung der Guitarre, 20stes Werk. v. Wzrd.

Bosello, Anna Morichelli. Diese, auch als Lehrerin, Freundin und zuletzt gar Mutter der berühmten Catalani merkwürdige, ihrer Zeit sehr hochgeschätzte Sängerin wurde geb. bei Florenz 1759; ihre Schule machte sie zu Florenz, woselbst sie auch gleich bei ihrem ersten Auftreten mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen wurde. 1781 machte sie eine Reise nach Deutschland, wurde überall außerordentlich honorirt, besonders aber in Wien, wo sie 1782 mit einem jährlichen Gehalte von 4500 Gulden nebst freier Wohnung, Tafel und Equipage als erste Sängerin bei der ital. Oper engagirt wurde. 1785 kehrte sie nach Italien zurück; war von 1787

bis 1790 prima Donna an der komischen Oper zu Mailand; ging dann nach Frankreich, und glänzte 1791 und 1792 auf dem Theater du Monsieur zu Paris. Durch die enorme Einnahme, welche sie bei allen ihren Auftritten und an allen Orten hatte, war sie zu einem großen Vermögen gelangt, das sie bewog, 1793 die Bühne ganz zu verlassen und in stiller Häuslichkeit nun von ihren Renten zu leben. Mit einem gewissen Morichelli verheirathet begab sie sich in der Absicht nach Oberitalien, ohne jedoch einen bestimmten und bleibenden Wohnsitz zu wählen; die Kriegsunruhen aber, welche im Frühjahre 1797 dort mit aller Heftigkeit ausbrachen, vernichteten ihr glückliches Verhältniß wieder, sie verlor einen großen Theil ihres Vermögens, sogar den Genuß eines Hospitalizio von jährlich 6000 Francs, und wurde endlich genöthigt, aufs Neue noch einmal bei der Kunst ihren Unterhalt zu suchen. So geschah es, daß sie im Herbste 1800 in Triest wieder auf der Bühne erschien; es war die Oper „Gli Orazj," in welcher sie zuerst auftrat; das Publicum empfing sie mit dem glänzendsten Applaus, nicht getäuscht auch in seinen Erwartungen, aber auch um sie nur dies eine Mal und nie wieder zu hören. Gleich den anderen Tag nach dieser Vorstellung wurde sie krank; sie starb am 30. Oct. desselben Jahres. Ihr Begräbniß wurde mit den größten Feierlichkeiten begangen. Das von ihr hinterlassene Vermögen betrug noch so viel, daß sie ihrem Gatten eine lebenslängliche Rente von 200 Gulden aussetzen, der Catalani einen schweren Diamant-Ring schenken, und dann noch dem damaligen ersten Consul Buonaparte mehrere Tausend Francs testamentarisch übermachen konnte. In letzter Bestimmung wollten Viele eine bittere Ironie oder dergl. erblicken. Eine ausführliche Lebensbeschreibung lieferte Wismayr in den Ephemerid. der ital. Lit. Jahrg. II. pag. 72 ff. 9.

Bösenberg, Eleonore, s. Mad. Zucker.

Bösenhönig, Mad. Josepha, s. Aurenhammer.

Bossi oder Bosi, ein vor wenigen Jahren noch sehr beliebter Balletcomponist, lebte zu London, war aber in Ferrara um 1760 geboren und erst gegen 1792 nach England gekommen. So lange Storace lebte, war es ihm nicht möglich, seinen Werken auf den Theatern zu London Eingang zu verschaffen; nach dem Tode jenes aber ward er alsbald der Liebling des Londoner Publicums, zuerst durch das Schottische Ballet „Little Peggy's Leve," welches 1797 gedruckt erschien und lange Zeit die lebhafteste Theilnahme fand. Ein noch größeres Glück machte das darauf folgende Ballet „L'Amant Statue," dessen Melodien bis zum Jahre 1800 in fast allen Tanzsälen als allgemeine Favoritstücke gehört wurden, und das dabei fast wöchentlich einmal zur Aufführung kam. Ein drittes ächt englisches Ballet ist „Acis and Galatea." Auch mehrere kleinere Claviersachen sind von ihm im Drucke erschienen. Er starb zu London 1807. Die tanzlustige Welt bedauerte, öffentlichen Anzeigen zu Folge, seinen Verlust sehr.

Bottifanga, Giulio Cesare. Dies Universalgenie war geboren zu Orvieto und blühete gegen Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Ritter des Portugiesischen Christus-Ordens und Mitglied der Sodalität B. V. Assumtae im Jesuiten-Collegio zu Rom. Er war Virtuos auf fast allen Instrumenten, als solcher weit berühmt; dabei auch ein fantasiereicher, gewandter Dichter, geschickter Maler, Instrumenmacher, Goldschmied, und sogar sein eigener Schuster und Schneider. Fast alle Instrumente, die er besaß, und auf denen er sich hören ließ, sollen sein eigenes Fabricat gewesen seyn. Was bei dem Musiker sein Andenken

aber vornehmlich erhalten hat, das ist die Erfindung eines Clavicymbels, dessen besondere, kunstreiche Einrichtung damals für unnachahmlich galt, und deshalb auch wohl niemals bekannt geworden ist. Die practische Fertigkeit dieses Mannes ging nach Erythräus (s. dessen Pinacoth) Versicherung so weit, daß er mit der einen Hand auf der Flötedouce spielen konnte, während er mit der anderen auf dem Claviere dazu accompagnirte, und zwar, wie es am angeführten Orte heißt, sehr geschickt (docte scienterque). B. war Secretair bei mehreren Cardinälen, auch ein fruchtbarer Schriftsteller in mehreren anderen, nicht hieher gehörenden Fächern, und starb zu Rom 1626. 2b.

Bottrigari, Ercole, geb. zu Bologna 1521 (Gerber und Walther behaupten gegen Burney 1531), gest. daselbst 1609; ein gelehrter Mathematiker, Musiker und Dichter; Cavalier, der die ganze Zeit seines langen Lebens auf einem einsamen, aber schönen Landgute bei Bologna zubrachte, um desto ungestörter seinen Künsten und Wissenschaften leben zu können; hat sich große Verdienste um die musikalische Literatur und Wissenschaft erworben, nur Schade, daß er dem Althergebrachten so sehr anklebte und daher alle seine gelehrten Kenntnisse und emsigen Forschungen nur zu der Aufbehaltung und Vertheidigung jenes gegen die Angriffe leidenschaftlicher Neuerer verwandte. Er verbesserte Gogavins lat. Uebers. des Ptolemäus; übersetzte die musikalischen Schriften des Boethius, Plutarch und Macrobius ins Italienische; commentirte die Abhandlungen von Aristoxen, Franchinus, Spataro, Vincentino, Zarlino und Galilei, und schrieb außerdem noch mehrere eigene Tractate, z. B. „Il Desiderio, overo de' Concerti di varii Stromenti musicali, Dialogo di Musica" (1590 und 1593), „Il Patrizio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione" (1593), „Il Melone, discorso armonico, ed il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigoni" etc. und mehrere dergl. andere; allein zur eigentlichen Verbesserung der vorhandenen, stehenden Kunst war damit nichts geschehen, nur das Alte vertheidigte und pries er, und überdem in Streitschriften über größtentheils unnütze oder wenigstens doch unwichtige nnd unwesentliche Spitzfindigkeiten, womit die alten Musiker ihre theoretischen Schriften überladen hatten. Großes hätte ein solcher Geist, wie B. ihn besaß, für die Kunst leisten können, wäre er weniger in der Art befangen gewesen! Hawkins theilt im 3ten Bande seiner Geschichte das Bildniß B—s mit, und nennt ihn die musikalische Gelahrtheit selbst. 12.

Botzaris, Marko. Die Geschichte dieses hellenischen Helden ist uns unbekannt geblieben; übergehen können wir ihn hier aber dennoch nicht. Er war aus Suli gebürtig, ein schöner Sänger und fertiger Zitherspieler, und für den Musiker merkwürdig besonders aus dem letzten Empörungskriege der Griechen mit den Türken, wo er einstmals, an der Spitze einer bewaffneten Armatolis, in dem Augenblicke, als diese die Flucht zu ergreifen begann, bei der, gleichsam wie in Reserve gestellten, Macht der Tonkunst Hülfe suchte, die bereitgehaltene Cither nämlich ergriff und, hehrer Begeisterung voll, ein improvisirtes patriotisches Lied mit weithinschallender Stimme seiner entmuthigten kleinen Schaar vorsang und spielte, daß diese, wie angehaucht von einem höheren Geiste, wiederum zu Muth entflammt, augenblicklich sich wüthend auf den Feind losstürzte und ihn, der eine solche schnelle Wendung der Dinge nicht erwartet hatte, bis zur gänzlichen Vernichtung fast besiegte. Das war der Töne Macht! — B. soll damals ein Mann von ohngefähr 30 Jahren, und jener sein Gesang, ohne

alle vorbestimmte Formel einer Tonreihe oder eines Tonmaaßes, reinster Ausdruck der im Augenblicke in ihm rege gewordenen Empfindungen und Gedanken gewesen seyn. Man sagt, er sey nachher in der Schlacht gefallen. 48.

Bouche (franz.), s. Aufschnitt.

Boucher, Alexander, einer der, wenn auch nicht geradezu ausgezeichnetsten, doch merkwürdigsten Violinspieler neuester Zeit; wurde geb. zu Paris 1778. Die verschiedenartigsten Vorwürfe hat man dem, zwar überaus fertigen, präcisen und feinen, aber im eigentlichen Vortrage dennoch meistens nur barock und, im wahren Sinne des Wortes, sonderbar erscheinenden Spiele dieses Meisters gemacht; über den Grund davon blieb man die Erklärung schuldig: er liegt einzig nur in der künstlerischen Erziehung jenes. B. zeigte früh viel Talent für Musik, vorzugsweise fürs Violinspiel; schon in seinem 6ten Jahre ließ er sich vor dem Dauphin und in seinem 8ten öffentlich im Concert spirit. hören; kein Weg aber wollte sich ihm öffnen, und keine Gelegenheit sich ihm darbieten, eigentlich Unterricht in seiner Kunst zu erhalten; was er konnte und was er leistete, hatte er nur durch sich selbst gelernt und mußte er nur durch sich selbst lernen; seine Eltern waren viel zu arm, um irgend Etwas für Unterricht für ihn ausgeben zu können. Dieser Umstand war es denn auch, der ihn nöthigte, als Knabe von 12 J. auf öffentlichen Tanzböden zu spielen, um Geld zu verdienen, um wes willen allein nur seine Eltern ihm erlaubt hatten, von aller anderen Arbeit sich zurückzuhalten und fleißig Violine zu üben; auch der nachherige Aufenthalt als Knecht oder Bedienter in dem Hause des berühmten Violin= und Harfenspielers Vicomte de Marie konnte nur von geringem Vortheile für ihn seyn, da die ihm als solchem obliegenden Geschäfte gar wenig Zeit zu eigentlichen Kunststudien übrig ließen: was er von seinem Herrn absehen und seinem Gedächtnisse einprägen konnte, nur das Eine blieb fest. So kam er denn endlich, durch Armuth genöthigt und schon zufrieden, wenn er nur Etwas mit seiner Geschicklichkeit verdienen konnte, an das damalige Théâtre de la Cité, wo er in einer berühmten Posse die Rolle eines Fiedlers übernehmen mußte, die vor ihm jeder andere Spieler ausgeschlagen hatte. Die originelle Laune, das lebhafte Temperament des jungen B. paßte ganz dazu, ja er hatte nach gerade selbst seine größte Freude daran, das Pariser Publicum durch allerhand tolle Streiche auf seinem Instrumente und in seinem ganzen Auftritte alle Abend zum Lachen zu bringen, und von einer dummen Einbildung und jugendlicher Einfalt befangen, fühlte er sich glücklich in der wunderlichen Berühmtheit, zu welcher er dadurch gelangte. Hier aber liegt der Grund von der Art und Weise seiner ganzen späteren Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst. Der Knabe hatte ein Alter erreicht, wo er selbst anfing zu empfinden; der Keim gährte im fruchtbaren Boden; der Halm wand sich heraus aus der engen Zelle, und welchen Führer er nun zuerst fand in der unbegrenzten Freiheit, dem folgte er und dessen Weisung galt ihm für sein ganzes Leben. Es liegt dies in der Natur der Sache: kein Eindruck ist unauslöschlicher und wirksamer auf den Menschen, als der in dem Augenblicke auf ihn gemacht wird, wo sein Geist zuerst in der Jugend erwacht, der Mensch gleichsam seiner bewußt wird. So bei Boucher, bei dem nun noch mancherlei andere zufällige Umstände, glückliche oder unglückliche, zusammentrafen und auf ein und denselben Zweck hinausgingen. Sein lebhafter Geist riß ihn mit fort in den Strudel der vorletzten Revolution; er zeichnete sich aus als Militair und gab mehrere Male als Anführer kleinerer Milizhaufen Beweise von ritterlichem Muthe und Tapfer=

keit. Die Auszeichnungen, die ihm dafür zu Theil wurden, vermehrten noch seine ihm schon angeborne Eitelkeit, das Verlangen nach Besonderem, welches er nachgehends bei seinem Rücktritte zur Musik, nach hergestellter Ruhe, natürlich durch nichts Anderes zu befriedigen wußte, als durch eine besondere, von jeder anderen abweichende, Spielart, die wiederum, aus leicht zu begreifenden Gründen, keinen anderen als nur den Charakter der früher von ihm cultivirten komischen, die nun aber bei vermehrter Fingerfertigkeit gar oft in die eigentliche barocke ausarten mußte, an sich tragen konnte. Daß er sich dadurch, so viel Aufsehn er damit auch beim Publicum machte, unter den Musikern nicht wenige Feinde zuzog, kann nicht wundern. Nichts wollte ihm glücken: bei dem Theater Feydeau angestellt bewarb er sich um die durch Rode's Abreise erledigte Lehrerstelle am Conservatorio, aber vergebens. Aus Verdruß verließ er daher Frankreich, ging nach Spanien, hatte hier aber, so zahlreich auch seine Concerte besucht wurden, wegen Unkenntniß der Sprache mit vielen Schwierigkeiten, ja nicht selten mit Mangel zu kämpfen, bis der König Carl IV, der selbst ein leidenschaftlicher Violinspieler war, von ihm hörte und ihn als ersten Solospieler in seiner Capelle anstellte. Gegen 1809 kehrte er nach Frankreich zurück, verheirathete sich mit einer ausgezeichneten Harfenistin, Celeste Boucher, und lebte mit ihr eine ganze Reihe von Jahren auf Reisen, ohne alle bestimmte Anstellung, von Concertgeben. Der Erfolg hievon war so verschieden, wie wohl noch bei keinem Virtuosen: bald ausnehmend glücklich, bald ganz beifallslos, wie eben sein — wenn wir so sagen dürfen — meisterhaft spielendes Spiel ansprach; an einem Orte wurde ihm der ungemessenste Beifall, am anderen konnte er kaum Theilnahme erregen. 1813 war er in Bern und übernahm daselbst die Orchesterdirection einer großen Aufführung von Haydn's „Schöpfung." Aus Dankbarkeit schlug man ihm zu Ehren eine gold. Medaille mit der Inschrift: à l'Alexandre Boucher. 1814 ging er nach England; einen merkwürdigen Eindruck machte hier sein Spiel auf Douanen, welche in Dover sein Instrument confisciren wollten; schnell darnach greifend nämlich spielte er das God save the king mit improvisirten Variationen, und die vorher durch Bitten nicht zu erweichenden Behörden ließen ihn in Frieden ziehen. Dergleichen originelle Züge werden aber in Menge von diesem, in der Kunst so wie im Leben, barock-genialen, wunderlichen Menschen erzählt. So soll er einst in Dänemark eine große herrenhutische Gesellschaft durch ein wahrhaft lüsternes Spiel fast bis zur Verzweiflung gebracht haben, als er auch in demselben Augenblicke, wo man ihm das weitere Spiel zu untersagen sich anschickte, seine Violine plötzlich durch einen anderen bereit gehaltenen, abgeschrobenen Bogen spannte, und auf allen 4 Saiten einen Choral spielte, der jene endlich bis zum Niederknien und Beten rührte. Seine auffallende Aehnlichkeit mit Napoleon, die er durch Gang, Haltung und Blicke noch auffallender und — namentlich wenn er die Arme unterschlägt — so täuschend zu machen weiß, daß man seiner eigenen Behauptung: in den Zeiten des französ. Kriegs öfters dadurch in Gefahr gekommen zu seyn, wohl Glauben beimessen darf, gab zu folgendem scherzhaften Auftritte mit dem Kaiser Alexander Veranlassung: die Mutter dieses großen Fürsten hatte schon lange vergebens gewünscht, Napoleon einmal zu sehen; Kaiser Alexander ließ daher den gerade in Petersburg anwesenden B. zu sich rufen, befahl ihm, eine vorhandene Jägeruniform des französischen Exkaisers anzuziehen, und stellte ihn dann seiner Mutter mit den Worten vor: „hier sehen Sie einen großen Mann." Die Fürstin war hoch erstaunt, noch mehr aber, als B.

in demselben Augenblicke um sein Instrument bat und als verkleideter Kaiser ihr ein Adagio vorspielte mit aller der Süße und Fülle von Gefühl, deren je nur die Violine fähig seyn kann. Von Petersburg reiste B. nachdem nach Deutschland; 1825 und 1826 war er in Berlin. Verständige Ohrenzeugen urtheilten dort treffend über ihn: mit eben dem Striche, mit dem er das Herz zu entzücken vermag, zerreißt er auch das Ohr, er könnte der erste Violinist der Welt seyn, wenn er es nicht vorzöge, der bizarreste genannt zu werden. In dem J. 1827 machte er eine große Reise durch ganz Deutschland und kehrte dann über Italien nach Frankreich zurück. — Die Spielart Bouchers characterisirt auch vollkommen seine Compositionen. Es bestehen diese, so weit sie öffentlich bekannt geworden sind, nur in einigen wenigen kleineren Pieçen, Variationen und Rondo's, zu deren Vortrage wohl meistens nur sein eigener Bogen erforderlich ist, wenn sie Ausdruck haben sollen, da die springenden und was alle für Art von Spielereien und mechanischen Kunststückchen, die sich darin aufhäufen, schwerlich von anderen schul- und kunstgerechter gebildeten Virtuosen in der erforderlichen Weise ausgeführt werden können. — hr.

Boucher, Celeste, s. d. vorhergehenden Art.

Bouffon (franz.) dasselbe was **Buffone.**

Boulley, P. B. Aubery du, französischer Tonkünstler, Guitarren-Virtuos, auch fertiger Clavierspieler, und achtungswerther Componist, namentlich für seine Instrumente; lebt zu Paris. Es sind nah an 70 Werke von ihm erschienen. Als die vorzüglicheren darunter heben wir vor allen die Serenaden für Guitarre hervor, welche meistens von noch anderen Instrumenten, als Flöte, Violine und Clarinette, begleitet werden, so op. 24, 26, 28, 30, 54, 60, 64, 67. Von den übrigen verdienen noch besonders hier empfohlen zu werden: op. 43, „Nouv. Retraite espagnole“ (Guitarrensolo); op. 46, „Duo. p. Guit. et Pfrte;“ Flötenquartett „les Amans guerelleurs;“ op. 33, „Sextuor p. Fl. Clar. Viol. A. B. et Guit.;“ op. 34, „la Retraite française“ (Fantasie f. Guit. allein); op. 41, „la Partie de Chasse, Fant., en Sons harmoniques“ (ebenso); op. 25, „4 Rondeaux faciles;“ und dann mehrere unter der großen Anzahl von franz. Tänzen. Für's Flageolet hat er componirt: „Airs connus avec 10 Var. p. 3 Flag.,“ und außerdem auch noch eine, ihrer Gründlichkeit und leicht faßlichen Darstellung wegen vielen anderen vorzuziehende „Nouvelle Méthode complète et extrêmement simplifiée de Guit.“ geschrieben. Auch die 3 Trio's für Guit., Viol. u. Pfrte., G., V. und Violonc., und G., V. und Alt, op. 32, 39 und 40 sind, obschon in rein französischem Geschmacke, dennoch sehr angenehme Unterhaltungsstücke, und bestätigen ihren Verfasser als einen eben so gründlichen wie geschmackvollen und fantasiereichen Tonsetzer, der um so mehr die Aufmerksamkeit der Liebhaber verdient, als in allen seinen Tonsätzen zugleich eine gute, gründliche und wohldurchdachte Schule sich offenbart. 9.

Bourdelot, Peter **Bonnet,** starb 1709 zu Paris, s. **Bonnet** und **Literatur.**

Bourbon (franz.), s. **Bordun** und **Musette.**

Bourges, Clementine de, eine gelehrte Dame, Componistin, lebte zu Lion und blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Die Werke, welche noch von ihr übrig geblieben sind, dürfen Meisterwerke ihrer Zeit genannt werden. Sie war auch Virtuosin auf mehreren Instrumenten und als solche sehr geschätzt. In Verdier's Bibliothek heißt sie die Perle

der Lyoner Damen. Sie starb aus Gram über den Tod ihres Verlobten, der als Rittmeister am 30. September 1561 in einem Gefechte mit den Protestanten blieb, gleich zu Anfange des darauf folgenden Jahres. Die besten Dichter Frankreichs wetteiferten mit einander, sie zu besingen. In Jac. Pair's Orgeltabulatur befindet sich, neben Compositionen von Orlando di Lasso, Senfel, Walther u. a. dergl. alten Heroen, auch ein vierstimmiger Gesang (Da bei rami) von dieser Meisterin: wohl ein Beweis, wie sehr werth man ehedem ihre Dichtungen hielt.

Bournonville, Familie. Der zuerst als Musiker und vorzüglich als guter Kirchencomponist sich bekannt gemachte Stammvater dieser angesehenen franz. Künstlerfamilie hieß Jean, und war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist an der Hauptkirche zu Amiens. Von demselben sind mehrere 4stimmige Messen gedruckt worden. — Sein Sohn Valentiny de B. war Canonicus zu St. Firmin um 1646 und ebenfalls als Kirchencomponist, besonders von Messen, sehr berühmt. — Ein anderer Sohn, dessen Vornamen wir nicht haben erfahren können, wurde nach des Vaters Tode Musikmeister an eben jener Hauptkirche zu Amiens. Von diesem stammte nachgehends der in Frankreich besonders als Accompagnist so viel verehrte Bournonville ab, der ums J. 1758 zu Paris starb. Obschon Gegner des Rameau, so wurde er von diesem dennoch sehr hoch geschätzt, und nicht selten zu scharfsinnigen Disputationen über musikalische Gegenstände veranlaßt. Er war ein Schüler zuerst von seinem Vater, nachher aber von Bernier, weshalb auch die meisten seiner Compositionen, unter denen sich hauptsächlich viele Motetten befinden, in dem Geschmacke dieses gesetzt sind.

Bourrée — ein französischer Tanz von munterem und fröhlichem Character. Zur Eigenthümlichkeit desselben gehört der zweitheilige geradzählige Rhythmus; die B. steht nämlich immer im $^4/_4$ oder $^2/_2$ Tacte, fängt mit $^1/_4$ im Auftacte an, und hat im zweiten Tacte meistens einen fühlbaren Einschnitt. Sie besteht aus 2 Theilen von je 4 oder 8 Tacten. Das Tempo ist nicht allzu geschwind, doch erfordert ihr einmaliger Character immer einen leichten, heiteren und gleichsam gerundeten Vortrag. Hieraus läßt sich wohl auch ein Schluß auf die Beschaffenheit ihrer Melodie machen: sie muß fließend und abgerundet seyn; Sprünge und sonstige Spitzfindigkeiten sind da weniger angebracht. In Parthien oder anderen größeren und combinirteren Tonstücken gebraucht ist die B. von keinem bestimmten Umfange, eben so wenig auf eine bestimmte Anzahl von Tacten als Theilen beschränkt.

Bousset, 1) Jean Baptiste de, Capellmeister am Louvre und an der französischen Academie zu Paris, wurde geb. 1662 zu Anieres bei Dijon, war einer der angenehmsten Sänger und geschätztesten Componisten seiner Zeit. Er starb zu Paris am 30. October 1725. Nach Walthers Verzeichniß hat er nicht weniger als 21 Sammlungen (Recueils) von Liedern herausgegeben, und außerdem noch viele Motetten und Messen. In Deutschland sind von jenen ersten vorzüglich bekannt geworden: „Cantates françoises“, Par. 1709. und „Recueil d'airs nouveaux serieux et a boire“, Par. 1709. Berühmter noch als er, besonders als Orgelspieler, war sein Sohn — 2) Drouart de B., Capellmeister an der Academie und Organist an St. André zu Paris, wurde geb. daselbst am 11. Decbr. 1703; in der Composition ein Schüler von Bernier und im Orgelspiele von Calviere erhielt er obige Stellen gleich nach seines Vaters Tode; so oft er spielte war die Kirche gedrängt voll; eifersüchtig auf seinen Besitz erhielt er

daher nicht wenige ehrenvolle Berufungen von verschiedenen Kirchenpatronen, die er aber alle ablehnte. Er starb am 19. Mai 1760; noch den Tag zuvor spielte er mit einer ungewöhnlichen Lebhaftigkeit zur Bewunderung aller Hörer auf der großen Orgel seiner Kirche, und soll dabei geäußert haben, daß er sich noch nie so wohl und aufgelegt zum Spiel gefühlt habe. Er hat viele Kirchenmusiken und Motetten gesetzt, die ziemlich alle einen classischen Werth haben; die 1750 von ihm herausgegebene Liedersammlung, welche Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon irrig dem Vater B. zuschreibt, war vor wenigen Jahren noch bei den Pariser Dilettanten sehr beliebt. Dieselbe hat mehrere Auflagen erlebt. 14.

Boutade. Mit diesem Ausdrucke bezeichnete man vor Alters, besonders bei den Franzosen, ein kleines Ballet, das aus dem Stegreife aufgeführt wurde oder doch wenigstens den Anschein eines extemporirten Tanz-Tonstücks hatte. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aber verstand man darunter eine Art von Fantasie, deren Eigenthümlichkeit jedoch nirgends sich beschrieben findet. Auch Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister“ theilet die Fantasie ein: in die Boutade, das Capriccio, die Toccate und das Präludium, ohne jedoch sich über den Character dieser einzelnen Theile näher auszulassen. Jetzt ist das Wort fast ganz außer Gebrauch gekommen; wo es sich noch findet, da bezeichnet es ein Tonstück in der Art und dem Character eines Capriccio (s. dies.), also einen zufälligen musikalischen Gedanken, ein Tonstück ohne allen bestimmten und eigentlichen Plan, eine kurze freie Fantasie. So wollen es auch Türk und Forkel verstanden wissen.

Boute-selle, s. Portés selles.

Boxberg, Christian Ludwig. Dieser einst sehr beliebte und wirklich auch verdienstvolle, würdige Componist wurde geb. zu Schwarzburg-Sondershausen am 24. April 1760; 1682 kam er auf die Thomasschule zu Leipzig; 1684 bezog er die Universität daselbst, um Theologie zu studiren, wandte sich aber immer mehr der Musik als Hauptstudium zu; von 1686 bis 1692 privatisirte er als Hauslehrer, ward dann Organist zu Großenhayn, und lebte nun ausschließlich der Kunst. Mehrere Opern, welche er componirte, verschafften ihm bald einen weit verbreiteten Ruf; in den Jahren von 1694 bis 1700 erhielt er wiederholte ehrenvolle Anstellungsanträge von den Höfen zu Wolfenbüttel, Anspach und Cassel, die er aber nur in so weit annahm, daß er öfters dorthin reiste, um persönlich seine Opern, bei deren Aufführungen daselbst, zu dirigiren. 1702 kam er als Organist an der Peter- und Paulkirche nach Görlitz. Sein Todesjahr kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Von seinen Opern sind gedruckt worden: „Orion“, „die verschwiegene Treue“, und „Sardanapolus“. Gerber besaß auch ein Osterconcert für Canto solo, Violino, Hautb., Bass. e cont. in Manuscript von ihm, das er sehr lobt. Auch Adelung und Neumeister besaßen mehrere Werke von Boxberg, und erwähnen seiner, an verschiedenen Orten ihrer Schriften, mit hoher Achtung, letzterer namentlich in seiner Dissert. de Poetis germanicis.

Boyce, William, Dr. der Musik, Organist und Componist an der Königl. Capelle zu London, wurde geb. daselbst 1694 und starb 1769 (Gerber giebt unrichtig 1779 an). Schon um 1720 hatte sein Name in England eine große Berühmtheit erlangt, und stand er namentlich als Director in hohem Ansehn. Für das Theater und die Cammer hat er sehr Viel gesetzt; für die Kirche jedoch noch weit mehr. Unter den letzteren Werken ist be-

sonders das Oratorium „Davids Klagelied über den Tod Sauls“, das er 1736 componirte, weit verbreitet worden; unter den ersteren waren hauptsächlich die Oden, Serenaden für Instrumentalmusik, Anthems, Sinfonien und Sonaten für's Clavier sehr beliebt. Jetzt trifft man nur noch sehr Weniges von ihm; das jetziger Zeit bekannteste seiner Werke ist eine, wirklich berühmte, 1751 componirte Trauermusik; auch die „Ode auf das Fest der heil. Cecilia“, und die „Serenata of Salomon“ findet sich hie und da, und noch öfter eine kleine Sammlung Orgelfugen. Die 1768 von ihm, in schönstem Drucke, herausgegebene Sammlung von Kirchenmusiken, enthält gar keine von seinen eigenen Compositionen, sondern lauter derartige fremde classische Werke seiner Zeit, und darf daher keineswegs für sein Eigenthum angesehen werden. Dieselbe wird noch auf mehreren Bibliotheken sorgfältig aufbewahrt. 7.

Boyeldieu, s. Boieldieu.

Boyer, Pascal, ein denkender, practisch und theoretisch vielgebildeter franz. Tonkünstler und fleißiger musikalischer Schriftsteller, wurde geb. zu Paris 1742, studirte die Musik unter den vorzüglichsten damaligen Meistern, wurde 1759 schon Capellmeister zu Nimes an des Gauzargues Stelle, der an die Königl. Capelle zu Paris berufen worden war. 1765 kehrte er eigenwillig nach Paris zurück, machte sich daselbst durch mehrere theoretische Abhandlungen, die in öffentlichen Zeitschriften erschienen, rühmlichst bekannt, allein sein sehnlichster Wunsch, das Directorat eines größeren Orchesters zu erhalten, wurde dennoch nicht realisirt; um seine äußere Existenz zu sichern, mußte er Unterricht in Musik, namentlich im Clavierspiele, worin er eine für jene Zeit bewundernswerthe Fertigkeit besaß, ertheilen und für Honorar componiren. Auf diese Weise entstanden denn eine Menge von Clavier- und anderen Compositionen, die zum größten Theile einer, für die Verleger sehr vortheilhaften, weiten Verbreitung sich zu erfreuen hatten. Das bewog endlich B., 1787 selbst eine Notenstecherei zu gründen, die auch den erwünschtesten Fortgang hatte und von ihm selbst in steter Beschäftigung erhalten wurde. Der Name „Noten- oder Musikfabrik“, den sein Haus bei solcher Thätigkeit erhielt, war demnach nicht ganz unpassend. Durch erwähnte Umstände zum Viel- und Schnellschreiben gezwungen, mehr von äußeren als inneren Umständen, mehr von der Zeit als eigentlichem Berufe abhängig, konnte es nicht anders kommen, als daß er unter der großen Zahl seiner meistens anonym erschienenen Werke Vieles zu Tage förderte, was, kaum der Beachtung werth, wirklich auch keine Theilnahme gefunden haben würde, hätte er nicht durch mancherlei andere mercantilische Hülfsmittel ihnen dieselbe zu verschaffen gewußt. Er starb 1806 zu Paris. Seine Werke bestehen in allen Arten von Tonstücken, kleineren und größeren. Unter seinen theoretischen Abhandlungen sind die interessantesten: „Notices sur la Vie et les Ouvrages de Pergolesi“, und „Lettre à Mons. Diderot, sur le projet de l'unité de clef dans la Musique, et la réforme des mesures, proposés par M. Abbé Laccassagne dans ses Elémens du chant“. Beide erschienen in dem Mercur de France 1772. Sein 1769 componirtes Ballet „les Etrennes de l'Amour“ fand vielen Beifall und ist wirklich auch von classischem Werthe. Die jüngeren besseren Compositionen B—s sind bei Pleyel in Paris gedruckt worden. 11.

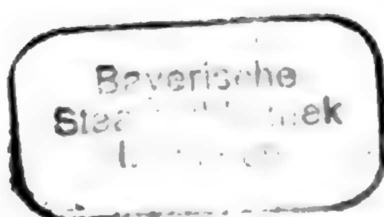
Boyneburgk, Friedrich von, ein vor wenigen Jahren noch sehr thätiger und beliebter Componist für Clavier, verschiedene andere einzelne Instrumente und auch Orchester, so wie Virtuos auf dem Claviere und der

Clarinette. Sein erstes Werk waren Variationen für Pianoforte (in F), welche in Eisenach bei Bäreke erschienen. Ihnen folgten dann verschiedene andere Sachen, die mehr oder weniger ihn in die Reihe der geschmackvollsten und gebildetsten Tondichter neuerer Zeit setzen. Wir führen nur an die bei Simrock in Bonn gedruckten Variationen über ein Thema von Weigl für Clarinette in B mit Orchester (op. 10); dann die Variat. für Violoncell über beliebte Themata op. 8 und 14 mit Orchester und Pianofortebegleitung, welche in Leipzig bei Hofmeister und Breitkopf und Härtel erschienen; ferner die ebendaselbst gedruckten Polonaisen und Potpourri's für Clavier und Flöte op. 11 und 19, welche angenehme Unterhaltungsstücke bilden, und endlich auch die Tänze für kleines Orchester, deren er sehr viele gesetzt hat, und die durch wohlthuenden rhythmischen Accent und fließende Melodie sich vor vielen anderen dergl. vortheilhaft auszeichnen.

Boyvin, Jean, besonders merkenswerth wegen einer von ihm verfaßten „Traité de l'accompagnement pour l'orgue et pour le Clavecin" (Amsterdam 1700), und eines „Catalogue general des Livres de Musique" (Paris 1729), an welche verdienstliche Werke sich dann auch noch ein Tractat von der Composition, der zwar wegen seines 1733 schnell erfolgten Todes nicht ganz vollendet werden konnte, würdig anschließt; war um 1700 Organist an der Hauptkirche zu Rouen, seiner Vaterstadt, ging 1708 aber nach Paris und gründete daselbst eine Notendruckerei, die durch den Verlag mehrerer der bedeutendsten practischen Werke zu hohem Ansehn gelangte, mit seinem Tode aber, wenigstens der Firma nach, auch wieder unterging. Die erst erwähnte Abhandlung vom Accompagnement rc. erlebte noch nach seinem Tode mehrere verschiedene Ausgaben, durch fremde Hand besorgt. In unsrer Zeit sind besonders noch 2 starke Bücher von Orgelstücken, Präludien, Fugen rc. rc. über die 8 Kirchentöne, von ihm bekannt, denen zu Folge er ein fertiger und geschmackvoller Orgelspieler gewesen seyn muß. N.

B quadratum, auch blos B quadrat, s. B und **Versetzungszeichen**.

Ende des ersten Bandes.



F),
bene
oll=
an
on
für
e=
el
's
ß=
er
nd

r=
=
=
t
s
=
r
r=
e=
er
te
d
=
t,
n

=

